REVISTA
DO
ARQUIVO
PÚBLICO
MINEIRO
A P M
Ano XLV • Nº 1 • Janeiro - Junho de 2009
Carl Zeiss, Jena
D.R.P. 50109.

Revista do Arquivo Público Mineiro
História e arquivística
Ano XLV • Nº 1 • janeiro-junho de 2009

Av. João Pinheiro, 372 Belo Horizonte MG Brasil
CEP 30.130-180 Tel. +55 (31) 3269-1167
apm@cultura.mg.gov.br

Edição, distribuição e vendas: Arquivo Público Mineiro
Tiragem: 1.000 exemplares. Impressão: Rona Editora Ltda.

Revista do Arquivo Público Mineiro.
ano 1, n.1 (jan./mar.1896) - . Ouro Preto:
Imprensa Official de Minas Gerais,
1896 - . v. : il.; 26 cm.

Semestral
Irregular entre 1896 – 2005.
De 1896 a 1898 editada em Ouro Preto.
De 1930 em diante: Revista do Arquivo Público Mineiro.

ISSN 0104-8368

1. História – Periódicos. 2. Arquivologia – Periódicos.
3. Memória – Periódicos. 4. Minas Gerais – Periódicos. 5. Documentário
(cinema) – Minas Gerais. 6. Fotografia – Minas Gerais. I. Secretaria de
Estado de Cultura de Minas Gerais. II. Arquivo Público Mineiro.

CDD 905

RIO PARANAHYBA. E. DE MIN

SUMÁRIO

Presidente Afonso Pena (Santa Bárbara, MG, 1847 – Rio de Janeiro, RJ, 1909). Fotografia de Taponier 12, Rue de la Paix, Paris, sem data. Fundo Personalidades/Arquivo Público Mineiro – PE-111. www.siaapm.cultura.mg.gov.br

O Arquivo Público Mineiro, fundado em Ouro Preto por José Pedro Xavier da Veiga, é um marco de referência no processo de reconhecimento da urgência de se recolher, preservar, organizar, arquivar e publicar a documentação sobre a história de Minas Gerais. Essa iniciativa se dá no contexto de mudança institucional que resulta da queda do Império e instauração da República, marcado pela transformação do Arquivo Público do Império, criado em 1838, em Arquivo Público Nacional (1893). Libertos das amarras da centralização imperial, começa nos estados – recém-criados – a implantação formal de instituições arquivísticas de cunho público. São desse mesmo contexto os arquivos públicos da Bahia (1890), de São Paulo (1891) e de Minas Gerais (1895).

Ao longo dos seus 119 anos de existência, o Arquivo Público Mineiro passou por fases distintas, algumas muito difíceis. Nos últimos anos, o APM tem vivenciado uma fase de modernização, proporcionada pelos novos recursos tecnológicos disponíveis, pela intensa colaboração com os órgãos governamentais do estado, no que se refere à melhoria de seus serviços de arquivística, e pela colaboração permanente do APM em projetos e parcerias diversas, em que se inclui o apoio técnico a instituições congêneres.

Nesse processo de modernização, destacamos em particular o Sistema Integrado de Acesso – SIA-APM, que disponibiliza via internet (*www.siaapm.cultura.mg.gov.br*) um conjunto considerável de documentos textuais e iconográficos. O alto número de acessos ao sistema (86.337/2008), continuamente monitorado, é claro indicativo de que o APM tem prestado um serviço de alta relevância e qualidade técnica, tanto a pesquisadores de diversas áreas quanto a um público diversificado.

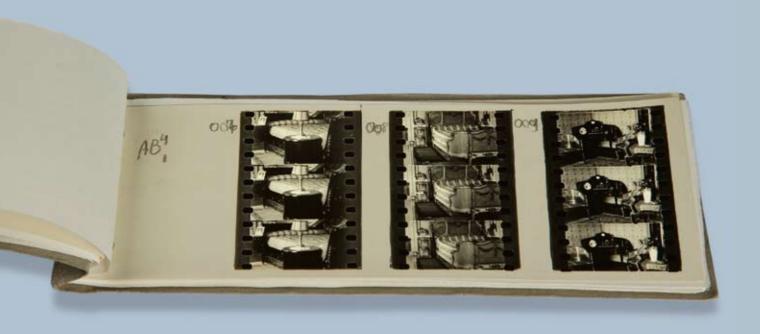
Destaque especial merece a **Revista do Arquivo Público Mineiro**, relançada em 2005, como publicação semestral, em novo formato, gráfico e temático. Já em seu quinto ano de publicação, a **RAPM** recebeu conceito A em avaliação da Coordenação de Apoio à Pesquisa de Nível Superior-CAPES, firmando-se como referência na área de atuação do APM. Registro também importante foi a premiação do primeiro volume desta nova série, dedicado à Coleção Casa dos Contos, na 8ª Bienal Brasileira de Design Gráfico, realizada em 2006. Para o evento deste ano de 2009, foram selecionados os números dedicados aos Arquivos do Dops (janeiro-junho de 2006), a Belo Horizonte (julho-dezembro de 2007) e à Imprensa Mineira no século XIX (janeiro-junho de 2008).

Finalmente, nesse processo, registramos e agradecemos o apoio que tem sido dado aos projetos do APM pela Associação Cultural do Arquivo Público Mineiro – ACAPM e o patrocínio do *Programa Cemig Cultural*.

Maria Efigênia Lage de Resende
Superintendente do Arquivo Público Mineiro

O Arquivo Público Mineiro possui o mais importante acervo documental a respeito da história de Minas Gerais. Poucos, porém, têm notícia a respeito da existência, na instituição, de documentação em outros suportes, além do papel. Por isso, merece destaque o Dossiê do presente volume, dedicado à fotografia e ao cinema em Minas, revelando a potencialidade desse tipo de testemunho para a compreensão da sociedade contemporânea.

Nele, são registrados e divulgados dois projetos, no sentido de preservar e promover o acesso a acervos fílmicos e fotográficos do APM. O primeiro deles está voltado para a *Preservação e divulgação da memória de Minas registrada em filmes*. Por meio desse projeto – viabilizado graças ao patrocínio do Instituto Cultural Usiminas em 2007 –, foi possível identificar e preservar 280 rolos de películas, cobrindo vasto período, da cerimônia de posse do presidente Arthur Bernardes, em 1922, a curtas-metragens premiados na década de 1980.

O segundo projeto diz respeito ao arranjo e descrição do *Arquivo Privado do Engenheiro Dermeval José Pimenta,* personagem da história de Minas Gerais que legou à posteridade um conjunto documental de primeira grandeza,

cuja abrangência temporal se estende de 1918 a 1982. Na seção Arquivística, destaca-se a série *Iconográfica* desse arquivo privado, composta por aproximadamente 1.600 fotografias e 200 slides, que em breve se juntarão às 5.500 fotografias atualmente disponibilizadas no SIA-APM.

Na seção Ensaios apresentam-se pesquisas inovadoras a respeito da história colonial mineira. A Entrevista, por sua vez, traz o valioso testemunho de uma das nossas mais destacadas historiadoras, cuja contribuição, nas últimas décadas, tem sido muito importante para a renovação da historiografia mineira.

Como nos volumes anteriores, a seção Estante apresenta algumas das últimas publicações a respeito da história de Minas Gerais, ao passo que a Estante Antiga explora a potencialidade dos filmes na sala de aula.

Por fim, cabe registrar que a revista que o leitor tem em mãos vem confirmar o igual valor atribuído pelo APM às múltiplas faces do seu acervo.

Renato Pinto Venâncio | Maria Marta Araújo
Coordenação Editorial

Entrevista

Laura de Mello e Souza

O fascínio pelo país estrangeiro do passado

Nesta entrevista, Laura de Mello e Souza relembra suas experiências em vários arquivos do mundo e discute algumas das peculiaridades da história da Minas Gerais colonial.

> Laura de Mello e Souza resgata, na presente entrevista, suas experiências e reflexões a respeito da historiografia do Brasil colonial. Em 1982, a pesquisadora revolucionou a historiografia mineira ao lançar o livro *Desclassificados do ouro*,[1] obra fundamental, uma vez que foi capaz de desvendar, para além da imagem de opulência, o caráter tenso e conflituoso da sociedade mineira setecentista.

Autora de outras obras consagradas como *O diabo e a terra de Santa Cruz*[2] e *Inferno atlântico*,[3] nunca abandonou suas pesquisas sobre o universo sociocultural de Minas Gerais, matizando de forma original o escravismo, as tensões sociais, o contexto administrativo, assim como a magia e religiosidade populares.

Esses diversos estudos, produzidos ao longo dos anos de 1984 e 1998, foram reunidos em *Norma e conflito*,[4] livro publicado em 1999. Destaque para a análise, fundada em suas pesquisas documentais, da coartação, modalidade de alforria pouco difundida na América portuguesa, mas usual na região das Minas, tornando ainda mais complexa a sua estrutura social.

Temas relativos a Minas Gerais também reaparecem na obra coletiva *História da vida privada no Brasil*.[5] Professora titular de história na Universidade de São Paulo (USP), Laura de Mello e Souza coordena atualmente o projeto de pesquisa *Dimensões do Império Português*, envolvendo docentes do Departamento de História da USP e dos institutos de Economia e de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp. Seu mais recente livro, *O sol e a sombra*,[6] foi laureado com o prêmio da Academia Brasileira de Letras na categoria História e Ciências Sociais, em 2007.

Nas próximas páginas, Laura de Mello e Souza ilumina e compartilha com os leitores da **Revista do Arquivo Público Mineiro** aspectos inusitados e pouco conhecidos de sua trajetória pessoal pela história e pelos arquivos brasileiros e europeus.

RAPM – Como surgiu seu interesse pela história?

Laura de Mello e Souza – Não me lembro do tempo em que não tinha interesse pela história: acho que nasceu comigo. Talvez tenha começado como interesse por histórias. Pertenço a uma família de grandes contadores de histórias. Meu pai nos contava histórias toda noite, tanto as de fadas quanto as de bichos, da tradição brasileira. Meus tios que combateram na Segunda Guerra Mundial – e foram dois, um irmão de meu pai e um de minha mãe – contavam histórias do front. Minha mãe contava histórias da revolução de 1924, quando os amigos da família fugiram para a casa dela no interior, e da de 1930, quando ela fez lencinhos para os soldados. Meu padrinho, que era do Sul de Minas, contava histórias de todo tipo, bem como meu tio-avô paterno: de boiadas, de jagunços, das terras alagadas pela represa de Furnas... Minha tia-avó paterna, uma das pessoas a quem eu mais quis bem na vida, contava das transformações que presenciou ao longo dos 89 anos que viveu: o bonde puxado por burro, depois elétrico, o espanto com os primeiros aviões; contava também da vida no Rio nas primeiras décadas do século XX, falava dos hábitos, tão diferentes dos de hoje... Cresci fascinada por esse país estrangeiro que é o passado, para citar a frase conhecida do livro *The go-between*, de L. P. Hartley, sempre invocada por Robert Darnton. Depois, aos 12 anos, vivi na Europa e viajei muito com minha família, conhecendo, de fato, outros países, que me fascinavam da mesma forma. Como cresci e fui

colegial durante o regime militar, quando as ciências humanas foram muito castigadas, e quando rememorar nem sempre era fácil, reprimi muito essa minha paixão inicial. Pensei em ser arquiteta, psicóloga, médica: sobretudo médica – e aí, mais uma vez, por causa das histórias sobre os médicos da minha família, dezenas deles, inclusive meu avô, que participou da campanha contra a gripe de 1917... Acabei na história, para minha felicidade, porque cada vez gosto mais do que faço.

Como cresci e fui colegial durante o regime militar, quando as ciências humanas foram muito castigadas, e quando rememorar nem sempre era fácil, reprimi muito essa minha paixão inicial.

RAPM – Seu trabalho como pesquisadora foi pioneiro. Como foi pesquisar nos arquivos de Minas Gerais, particularmente a descoberta das devassas eclesiásticas?

Laura – Se houve algum pioneirismo, foi o de uma geração, e não o de meu trabalho. Todos nós pusemos o pé na estrada, reaprendemos o prazer de descobrir acervos e arquivos – alguns de nós até ficaram com sequelas de fungos e coisas assim, os que se aventuraram pelos arquivos não higienizados do interior. No meu caso, tive a felicidade de começar a trabalhar para valer num dos melhores arquivos que conheço até hoje, o Arquivo Público Mineiro, que já era, no fim dos anos 1970, organizadíssimo, e com os documentos muito bem conservados. Pisei ali pela primeira vez em 1978, recém-formada, ignorante e insegura. Sempre fui tratada com a maior delicadeza e atenção. Sempre os funcionários se desdobraram para atender meus prazos corridos, as estadias em Belo Horizonte nunca eram muito longas, eu viajava de São Paulo, tinha ainda os créditos da pós-graduação, uma filha pequena. Só comecei com as devassas na segunda ou terceira viagem de pesquisa. Saía de São Paulo à noite, de Cometa [uma das viações que faz o trajeto São Paulo-Belo Horizonte], amanhecia em Belo Horizonte, trocava de ônibus na rodoviária e seguia para Mariana. Era uma viagem em todos os sentidos: começavam a entrar pessoas com galinhas, rapadura, abóboras, o calor ia aumentando. Ficava no colégio das freiras e passava umas 10 horas por dia no Arquivo da Arquidiocese. Os funcionários, mais uma vez, davam uma ajuda: me deixavam trabalhar mesmo nos horários de almoço, sempre prestativos, felizes de que alguém tivesse vindo de tão longe para ver os documentos do arquivo. Tenho uma dívida eterna para com alguns deles, que me traziam códices achando que poderiam me servir – e serviam – e me levavam às estantes para mostrar como os livros estavam dispostos. Quando assinei o livro dos visitantes, levei um susto, havia ali uns poucos nomes: Sônia Siqueira, Eduardo França, Caio Boschi, José Ferreira Carrato, Iraci del Nero da Costa, Francisco Vidal Luna... As devassas foram talvez a documentação mais importante que pesquisei até hoje, pelas quais me formei historiadora de fato. São

difíceis de ler, a caligrafia não segue nenhum padrão, sendo às vezes feíssima, é preciso prestar muita atenção nas entrelinhas, nas anotações marginais... E as informações são de toda sorte: sobre economia, sexualidade, religiosidade, estratificação social... Sem as devassas eu não poderia ter aproveitado como aproveitei os processos da Inquisição, anos depois, nem aprendido a lidar com as informações fragmentárias que permitem entender os mecanismos da vida cotidiana. Não teria sequer entendido o que era ser feiticeiro naquele contexto.

> Saía de São Paulo à noite, de Cometa, amanhecia em Belo Horizonte, trocava de ônibus na rodoviária e seguia para Mariana. Era uma viagem em todos os sentidos: começavam a entrar pessoas com galinhas, rapadura.

RAPM – Qual a importância dos arquivos portugueses em suas pesquisas?

Laura – Muito grande, decisiva. Sobretudo minha vivência no Tombo. Como Luís Mott, Ronaldo Vainfas, Lana Lage e Daniela Calainho – para falar apenas dos meus companheiros de geração, aproximadamente – pesquisei no Tombo velho, que funcionava no mesmo prédio da Assembleia da República, no Palácio de São Bento, ainda na década de 1980. Havia poucos lugares, tinha de pegar umas fichas e esperar, levávamos broncas dos funcionários, e até do diretor eu levei, uma vez, porque éramos meio anárquicos, pegávamos as fichas e íamos tomar café e conversar, e depois voltávamos, em vez de ficar esperando sentadinhos. Os portugueses não estavam acostumados com essas coisas, nem nós com a maneira europeia de ser deles: hoje o mundo se uniformiza, se globaliza, as pessoas sabem melhor como se comportar em terra estrangeira. No primeiro dia em que entrei no Tombo, a professora Anita Novinsky, de quem eu tinha sido aluna, estava lá e me ajudou muito a entender um processo. Depois, fomos nos ajudando uns aos outros. Lembro quando descobri o que era a tal ordem de São Pedro, que aparecia em todo processo, e que não é ordem nenhuma, mas referência ao clero secular. Ríamos muito e mostrávamos um ao outro as descobertas, como uma pequena mão que Ronaldo descobriu desenhada na marginália de um processo, mostrando o momento em que o réu confessou o que os inquisidores estavam buscando... Descobri os desenhos de José Francisco Pereira, negro feiticeiro que hoje é personagem de várias teses... Descobri o pacto assinado com sangue de Adrião Pereira Faria... Achar esses artefatos, esses documentos insuspeitados, é uma emoção indescritível. Sem falar das personagens anônimas, a quem o historiador devolve a identidade, como Mott fez com Rosa Egipcíaca,[7] eu mesma fiz com Luzia Pinta...[8] Na década de 1990, voltei ao Tombo para trabalhar com outros fundos, do Ministério do Reino, das chancelarias: essa pesquisa levou mais de 10 anos e resultou em *O sol e a sombra*.

Era outro Tombo, com a informatização adiantada, o magnífico prédio onde funciona até hoje, enormes mesas para espalhar os códices. Acho que o Tombo deve figurar entre os melhores arquivos do mundo. Trabalhei também no Ultramarino durante cerca de três anos, umas três estadias de pesquisa. Mais difícil, mas tenho menos vivência ali para poder dizer algo mais consistente. E trabalho sempre na Biblioteca Nacional, na seção de manuscritos, nos reservados... Gosto demais, há um mundo de coisas inexploradas sobre o Brasil ali.

RAPM – Como foi sua experiência em outros arquivos europeus?

Laura – Mais restrita. Trabalhei em duas temporadas no Ministério dos Negócios Estrangeiros em Paris, o Quai d'Orsay. Documentação maravilhosa, trabalho tormentoso. Funcionários nem sempre atenciosos, um périplo para entrar e sair, o que só se pode fazer em caravana e em horas fixas, passando por revista detalhada. Salas apertadas, leitores de microfilmes muito antigos. Aquilo, afinal, é um ministério, não é para pesquisador ficar entrando e saindo. Deveriam arrumar outra sistemática. Mas o que encontrei ali, documentação diplomática, sobretudo, foi ouro em pó para minha atual pesquisa. Nos Archives Nationales, ainda em Paris, não consegui trabalhar, passei um dia indo de seção em seção, tirando foto, fazendo carteirinha, pagando taxa, olhando catálogo, até me dizerem que os documentos que eu queria ver estavam indisponíveis, tinham sido contaminados por asbesto. Achei tudo meio caótico, o que alguns colegas franceses confirmaram com veemência. Trabalhei um mês no Archivio di Stato, em Turim. Este sim, um sonho de arquivo, acho que o melhor que já conheci. Tudo perfeito: documentos do século XVI impecáveis, secos, limpos. Um sistema de busca por computador excelente. Guias de consulta magníficos. Mesas e cadeiras fantásticas. Vou gastar todos os meus adjetivos com esse arquivo. Sem falar no pessoal que atende: todos do mais alto nível, verdadeiros pesquisadores. Um horário de funcionamento generosíssimo, aliás, como o do Tombo: das 8h30 às 19h. Fora da Europa, adorei trabalhar na seção de manuscritos da Newberry Library, em Chicago, e na Stanton Collection – coleção de obras raras que pertence à Universidade de Toronto. Bom, mas não estamos falando de bibliotecas: se estivéssemos, teria de abrir espaço para as americanas, inclusive a Nettie Benson Collection, da Universidade do Texas. Essas bibliotecas americanas são de fato uma coisa do outro mundo. E a liberdade de ir e vir, de pesquisar, eu nunca vi igual em lugar algum. Aliás, em Turim e em Florença, onde só trabalhei em bibliotecas, foi assim também: tudo fácil e eficiente.

Trabalhei um mês no Archivio di Stato, em Turim. Este sim, um sonho de arquivo, acho que o melhor que já conheci. Tudo perfeito: documentos do século XVI impecáveis, secos, limpos.

RAPM – As suas pesquisas e análises sobre Minas Gerais no século XVIII partem de alguma preocupação ou eixo central?

A sociedade de Minas é muito diferente das sociedades mais antigas do litoral: os princípios estratificadores do Antigo Regime são ali todos implodidos, reinventados, rearranjados.

Laura – Minhas pesquisas partiram de uma ideia preconcebida, a de que as Minas eram a síntese da colônia e que, por isso, entender o processo de desigualdade que embasava nossa história podia ser feito a partir de Minas: o máximo de riqueza, com o máximo de pobreza e desclassificação social. Hoje, vejo bem diferente. Não sei se porque todos ficamos irremediavelmente pós-modernos, para o bem e para o mal, e *malgré nous mêmes*. Mas tendo a ver o Brasil mais despedaçado. Um *patchwork*, com partes muito diferentes que acabam se compondo. O que a Amazônia tem a ver com Minas?! Não me canso de perguntar o que possibilita a nossa costura: talvez tenha sido de fato o escravismo, como postulam alguns dos grandes historiadores brasileiros. Mas, mesmo assim, as diferenças se impõem e têm de ser consideradas pelo historiador. O escravismo tem mil faces, os escravos têm escravos, eles são negros, mas são também índios; uma vez livres, tornam-se traficantes, a complexidade é inesgotável. Temos de buscar os eixos, mas não é fácil encontrá-los, o nosso mundo se fragmenta cada vez mais enquanto se globaliza cada vez mais. Olhando a cultura americana, Altman criou um modo de ver o mundo, todo feito de *short cuts*, e no entanto todo interdependente: tema também do terrível *Babel*, filme de Alejandro Gonzáles Iñárritu. Então, voltando a Minas: hoje estou mais atenta às diferenças. A sociedade de Minas é muito diferente das sociedades mais antigas do litoral: os princípios estratificadores do Antigo Regime são ali todos implodidos, reinventados, rearranjados: até a escravidão é diferente. Como, então, valorizar a síntese? Perdi boa parte da convicção antiga. Hoje tendo a ver Minas, São Paulo, Mato Grosso e Goiás muito complementares. Acho que esse é um terreno de pesquisa a ser desbravado.

RAPM – Por outro lado, em que medida Minas Gerais estabelece um contraponto necessário para se pensar a formação histórica do Brasil e suas tensões, como no caso da escravidão, por exemplo?

Laura – Minas tem uma escravidão diferente, tem coartação – forma pouquíssimo encontrada na América portuguesa. Tem conflitos cotidianos, surdos e permanentes, e tem um número inigualável de quilombos. Tem uma urbanização toda peculiar, assentada numa malha de arraiais, como Cláudia Damasceno mostrou com grande brilho em uma das melhores teses que li em minha carreira.[9] É decisiva e está

demorando muito para ser publicada no Brasil. Tem as elites miscigenadas e ao mesmo tempo com preconceito de cor – nisso, expressa a colônia como um todo, e depois o país... É uma sociedade de arrivistas, que tem de inventar suas tradições a toque de caixa – diferente, também, das elites com fumos de nobreza da costa nordestina. Enfim, reluto ante a ideia, um tanto difundida entre os historiadores mineiros, de que Minas é um pequeno país, quase com capacidade de se autoexplicar: mas reluto, igualmente, ante a ideia de que sintetize processos tão díspares quanto os em curso no restante da América portuguesa.

RAPM – Em linhas gerais, como a senhora avalia a atual produção historiográfica brasileira sobre o século XVIII?

Laura – É uma produção surpreendente. Muito copiosa, muito variada, muito competente. Curiosamente, oscila entre uma preocupação conceitual – e fica até meio presa a certas camisas de força analíticas – e uma obsessão pelo documento, pela fonte documental. Tem dificuldade de escrever síntese, recorta muito, tende aos estudos micro-históricos, o que se explica devido ao fato de boa parte dessa produção se originar em dissertações e teses. Minas é uma das regiões melhor aquinhoadas com os estudos sobre o século XVIII, diga-se de passagem. Recentemente, fiquei muito impressionada com o avanço verificado nos estudos sobre história indígena: acho um campo importante e promissor. Para Minas, os trabalhos de Maria Leonia Chaves de Resende[10] e de Hal Langfur[11] são notáveis. Continuamos exorcizando nosso passado escravista, o que tem se traduzido em estudos magníficos – recentemente, para citar apenas dois, os *Fragmentos setecentistas*, de Sílvia Lara,[12] e o *Domingos Sodré*, de João Reis.[13] Mas acho que temos de ultrapassar, aos poucos, essa obsessão pela escravidão negra. Minha geração inteira, praticamente, se dedicou ao estudo dela. Penso que podemos começar a diversificar. E escrever novas sínteses. Quando queremos ter uma visão geral de um período ou de um evento qualquer, voltamos ao velho Varnhagen, à *História geral da civilização brasileira*, coordenada por Sérgio Buarque de Holanda...[14] Não temos aquelas sínteses portentosas de outras historiografias. Mas talvez seja um problema contemporâneo: também nos outros países não se fazem mais sínteses. No Brasil, esse papel tem sido em parte assumido por historiadores diletantes ou não profissionais: pegam os trabalhos escritos nas universidades e os diluem em uma linguagem agradável. Mas perdem um pedaço do processo, porque a boa síntese precisa ser costurada com ideias e opiniões próprias, não se pode ficar repetindo o que já foi dito: tem de selecionar, recortar também. Por fim, como já observou Stuart Schwartz, é surpreendente que, após certa voga de história cultural, a historiografia contemporânea sobre a colônia esteja bastante voltada para problemas de administração. Acho que é o "efeito Resgate": com o *Projeto Resgate*, pesquisadores do Brasil todo tiveram acesso fácil a uma documentação marcadamente oficial e passaram a priorizar os temas contemplados por ela. É um momento importante, sem dúvida, e já tem dado bons frutos e alguma polêmica.

RAPM – Nota-se em seus livros uma preocupação em atingir o público não especializado. Qual é o papel do conhecimento histórico na sociedade contemporânea?

Laura – Sou uma historiadora acadêmica, não tenho nenhuma ilusão quanto a isso. Procuro ser cada vez mais simples e acessível, mas não

é fácil. Os historiadores escrevem sobretudo para outros historiadores porque, partindo de uma tradição, querem ir além dela e, ao mesmo tempo, têm a pretensão de explicar os porquês: pretensão meio tola, como aprendi com meu mestre Fernando Novais, pois o grande papel do historiador é antes o de compreender que o de explicar. Contam que, certa vez, o grande filósofo Gerard Lebrun deixou passar uma imprecisão num trabalho de divulgação sobre Kant e ficou se mortificando. Os amigos o consolavam, diziam que aquilo não tinha nenhuma importância, mas ele repetia: "O que irá pensar de mim o padre Vaz?" O padre Henrique de Lima Vaz, como sabem os mineiros, foi um grande kantiano, um grande filósofo, viveu e morreu em Minas Gerais. Que ninguém percebesse seu engano, talvez importasse menos a Lebrun do que decepcionar o padre Vaz. Quando amigos historiadores que reputo muito me apontam erros nos meus trabalhos – mesmo que sejam trabalhos bem-aceitos e apreciados pelo público –, quero morrer de vergonha e de culpa. Infelizmente, isso acontece sempre, em todos os livros, por mais que nos esforcemos. A perfeição é só uma meta, como já dizia Gilberto Gil, e nós, a maioria dos mortais, não somos Pelé nem nada. Por isso, a divulgação científica é tão importante e, ao mesmo tempo, tão traiçoeira. Há coisas que não dá para trocar em miúdos: acho que falei um pouco disso na questão anterior. Quando eu for velha, o que não está tão longe de acontecer, gostaria de escrever sínteses agradáveis, acessíveis e competentes. Porque, acho que já ficou claro, considero o papel da história cada vez mais importante: o mundo está todo conectado, temos de saber muito sobre muitos povos, seremos todos pluriétnicos e pluriculturais, e, em vez de dissolver nossas memórias ou pasteurizá-las, temos de preservá-las nessa multiplicidade fecunda.

RAPM – Quais são seus atuais temas e áreas de interesse na pesquisa?

Laura – Continuo trabalhando com a problemática do Império português, que esteve subjacente a meu último trabalho, *O sol e a sombra*, e que me foi suscitada, mais uma vez, pela familiaridade que adquiri ao longo dos anos com os governadores coloniais de Minas, cujas vidas comecei a pesquisar. Coordeno um grande projeto temático, *Dimensões do Império Português*, financiado pela Fapesp e com dezenas de pesquisadores, abarcando quatro instituições paulistas – USP, Unifesp, Unicamp e Cebrap. Discutimos o Império o tempo todo, exaustivamente, e já temos dois livros no prelo – *Governo dos povos* e *Escritas do Império*. Há nesse projeto uma mistura essencial de pesquisadores jovens e maduros, um processo altamente revigorante. Fecharemos o ciclo em fevereiro de 2010. Integro ainda o Pronex *Companhia das Índias*, sediado na UFF e coordenado por Ronaldo Vainfas e Guilherme Pereira das Neves – Império, mais uma vez. Desenvolvo um projeto mais individual, mas que se acopla a esses grandes projetos, em torno das fugas de reis na Europa da crise do Antigo Regime: um projeto longo, trabalhoso, que iniciei em 2004 com uma primeira estadia na França, e que venho desenvolvendo como posso ao longo de todos esses anos: até agora, consegui pesquisar um pouco a cada ano, seja em viagens específicas – como foi o caso de Turim –, seja aproveitando convites – como foi o caso de Chicago. É um projeto muito ambicioso, trabalho com três cortes, três dinastias, três histórias, três tradições historiográficas distintas: trata-se também, mas não apenas, de certa desconstrução de memória, já que o nosso príncipe regente e sua mãe louca não foram os únicos que fugiram, nem os primeiros. Talvez este seja o meu manto de Penélope: reluto em terminar,

acho que nunca me diverti tanto com um trabalho, nem enfrentei tantos desafios como agora. Certa incompreensão, às vezes, uma relutância em ver o nosso 1808 num plano mais amplo, em perceber qual o recorte, já que ele não passa pelo da história nacional mais canônica. Se eu conseguir realizar o que tenho na cabeça, será talvez a maior alegria de minha vida como pesquisadora. Por fim, estou este ano às voltas com uma pequena biografia de Cláudio Manuel da Costa, para a coleção *Perfis Brasileiros* da Companhia das Letras. Há anos venho juntando coisas sobre ele, e espero conseguir, porque também essa empreitada não é fácil.

RAPM – Que sugestões a senhora daria aos novos pesquisadores?

Laura – Que tenham paixão, que sem ela não se avança muito. Que não desanimem nunca: sempre há coisas novas a dizer sobre temas que aparentemente estão surrados. Que, neste tempo de hipervalorização da produtividade, resistam aos apelos mais fáceis e escrevam muitas vezes os seus textos; que revisem muito, senão não sai bom: mesmo fazendo isso, cometem-se erros, equívocos e, cometidos, a melhor coisa é reconhecer e corrigir. Mesmo que a verdade histórica não exista, é preciso não trair os registros que ficaram, não adulterar as memórias tecidas, cruzar e confrontar evidências o tempo todo. A história exige imaginação e muito esforço, muito rigor. Como se fosse um espetáculo encenado: a cortina sobe, tudo parece no seu lugar, tão harmonioso e tão fluente, mas se passaram meses, anos até se chegar ali. Gosto muito de balé e tenho fascínio por bailarinas: quanto trabalho, quanto esforço atrás de um gesto, quanto artificialismo e estilização por baixo da aparente naturalidade.

Notas |

1. SOUZA, Laura de Mello e. *Desclassificados do ouro:* a pobreza mineira no século XVIII. Rio de Janeiro: Graal, 1983. (Última reedição em 2004.)

2. SOUZA, Laura de Mello e. *O diabo e a terra de Santa Cruz*: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial. São Paulo: Companhia das Letras, 1986 (obra vertida respectivamente para o espanhol e inglês: *El diablo en la Tierra de Santa Cruz*: hechicería y religiosidad popular en el Brasil colonial. Madrid: Alianza, 1993 e *The devil and the land of the holy cross*: witchcraft, slavery, and popular religion in Colonial Brazil. Austin: University of Texas Press, 2003).

3. SOUZA, Laura de Mello e. *Inferno atlântico*: demonologia e colonização – séculos XVI-XVIII. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

4. SOUZA, Laura de Mello e. *Norma e conflito*: aspectos da história de Minas no século XVIII. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. (Última reedição em 2006.)

5. NOVAIS, Fernando A.; SOUZA, Laura de Mello e (Org.). *História da vida privada no Brasil*: cotidiano e vida privada na América portuguesa. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. v. 1.

6. SOUZA, Laura de Mello e. *O sol e a sombra*: política e administração na América portuguesa do século XVIII. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

7. MOTT, Luiz Roberto de Barros. *Rosa Egipcíaca*: uma santa africana no Brasil. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

8. SOUZA. *O diabo e a terra de Santa Cruz*, capítulos 6 e 8.

9. Essa tese foi publicada: FONSECA, Cláudia Damasceno. *Des terres aux villes de l'or*: pouvoirs et territories urbains au Minas Gerais (Brésil, XVIII siècle). Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

10. RESENDE, Maria Leônia Chaves de. *Gentios brasílicos*: índios coloniais nas Minas Gerais do século do ouro. São Paulo: Hucitec, 2008.

11. LANGFUR, Hal. *The forbidden lands*: colonial identity, frontier violence, and the persistence of Brazil's Eastern Indians, 1750-1830. Stanford: Stanford University Press, 2006.

12. LARA, Silvia Hunold. *Fragmentos setecentistas*: escravidão, cultura e poder na América portuguesa. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

13. REIS, João. *Domingos Sodré*: um sacerdote africano – escravidão, liberdade e candomblé na Bahia do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

14. HOLANDA, Sérgio Buarque (Coord.). *História geral da civilização brasileira*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1960-1977. 7 v.

Photographs

Linguagens visuais

Maria Eliza Linhares Borges
Paulo Augusto Gomes

Em 1999, o Museu da Imagem e Som de São Paulo patrocinou uma exposição dedicada à história da fotografia no Brasil. No encarte intitulado *Minas: minas. IV Mês Internacional da Fotografia*, o fotógrafo mineiro e organizador da seção de Minas Gerais, Bernardo Magalhães, afirmou: "[...] nenhum estudo crítico jamais foi feito sobre a Fotografia em Minas Gerais, verbete praticamente inexistente na História da Fotografia no Brasil".[1]

Dentre os artigos que compõem este Dossiê, o texto de Rogério Pereira de Arruda, *Olindo Belém, fotógrafo de Belo Horizonte*, e o de Maria Eliza Linhares Borges, *Trajetórias de fotógrafos: arquivos de uma geração*, dedicados a dois momentos distintos da história da fotografia mineira, são evidências de que afirmações como a de Bernardo Magalhães já não correspondem à realidade. Na transição do século XX para o XXI, diversos pesquisadores elegeram a fotografia como objeto de reflexão.[2] Mais que retomar os bons trabalhos realizados por estudiosos mineiros, cabe observar: este número da **Revista do Arquivo Público Mineiro** é, por si só, testemunho da importância hoje atribuída ao resgate da história da fotografia produzida por nacionais e estrangeiros em Minas Gerais desde fins da década de 1860, quando fotógrafos itinerantes percorriam o interior do estado encantando a todos com a magia da luz traduzida em imagens cravadas no vidro e no papel.

O caderno de imagens incluído neste número da **RAPM** apresenta significativos exemplos da excelência obtida pela fotografia em Minas Gerais. Contemporaneamente, basta uma rápida passada de olhos nos jornais locais para verificar o crescente número de exposições fotográficas, individuais e coletivas, realizadas em museus e galerias da cidade. Nos circuitos acadêmicos, inúmeras são as atividades que fazem da fotografia um posto de observação acerca das questões sociais. No mercado editorial, proliferam

as publicações sobre preservação das coleções fotográficas, estética e história da fotografia, relações entre linguagem fotográfica e linguagem textual, dentre outros temas.

Em meio a esse processo ascendente da fotografia, o fim dos anos 1980 trouxe uma novidade: as câmeras digitais. Encantando uns e assustando outros, as mudanças visuais e profissionais a ela vinculadas pareciam ser de tal monta que muitos chegaram a prever a morte dos herdeiros de Nadar, que, com suas câmeras analógicas, inseriram a imagem na era da reprodutibilidade técnica. Mais: como observou Régis Debray, *as*, e não *a* fotografia, anteciparam a videoesfera: a terceira e última das idades do olhar no mundo ocidental.[3]

Hoje, mais do que no passado recente, vige uma certeza: a desmaterialização do mundo, fruto dos inventos tecnológicos e da matemática dos *softwares,* é uma via de mão dupla. Tanto tem valorizado a(s) história(s) contida(s) na visualidade icônica, simbólica e indicial das câmeras analógicas quanto tem aberto os horizontes visuais, mesclando linguagens velhas e novas. Essa é a tese que Rodrigo Minelli Figueira sustenta em seu artigo: *O audiovisual contemporâneo em Minas Gerais.* Acompanhando, desde praticamente o surgimento, no início dos anos 1980, de novas mídias que facilitaram a expressão audiovisual em Minas Gerais, Minelli mostra como essa expressão visual abriu campo para experimentações poéticas que não seriam viáveis nas bitolas ditas comerciais. Hoje em dia, essa produção alternativa já se encontra amplamente reconhecida, acolhida e divulgada por meio de mostras e festivais em todo o mundo. Minelli faz um texto introdutório a esse universo, listando nomes dos principais artistas em atividade no estado, procurando entender suas preocupações

e temáticas. Como as mudanças na área são constantes e rápidas, com a inclusão de novas tecnologias, a demarcação de um espaço próprio está sempre sujeita a revisões periódicas, que alargam o campo de visão e obrigam a uma constante atualização.

No seio da rede de imagens pertencentes à era tecnológica, que congrega desde a fotografia analógica e digital até o audiovisual, tem-se o cinema: linguagem híbrida como as demais, alocada a meio caminho entre a grafo e o videoesfera. Mudo ou falado, o cinema fundou um modo especial de narrar, cativou a atenção do homem comum, criou as condições para o exercício do diálogo com a música e a literatura. Encantou, melhor dito, encanta a todos.

Em *Cinematographo: doença da moda*, Sonia Cristina Lino enfoca a chegada dessa nova forma de expressão a Juiz de Fora, cidade da Zona da Mata que foi a primeira em Minas Gerais a conhecer as imagens em movimento. A novidade, que impressionou pela força com que modificou hábitos e costumes em todo o mundo, causou impacto: não houve quem ficasse alheio a ela, nem que reagisse como o articulista do jornal *O Pharol*, que, em 1909, a considerou uma "doença". Sonia Lino menciona as muitas casas de exibição que então proliferaram em Juiz de Fora e, logo a seguir, em todas as cidades de maior porte do estado, inclusive – é claro – a recém-fundada Belo Horizonte. Esse fenômeno durou décadas e a própria autora também experimentou os efeitos dele, muitos anos depois, quando vivenciou a experiência de frequentar o Cine Palace.

Mais que resumir os artigos que compõem este Dossiê, o que certamente roubaria o frescor da narrativa e da análise de cada autor, esta apresentação quer tão somente ser um convite à leitura de quatro fragmentos da história da diversidade de formas visuais de Minas Gerais. Antes:

das histórias narradas por homens e mulheres que há muito perceberam o potencial cognitivo, artístico e comunicativo inscrito nas linguagens visuais.

Notas |

1. MAGALHÃES, Bernardo. *Minas: minas. IV Mês Internacional da Fotografia*. Museu da Imagem e do Som. São Paulo: maio de 1999. p. 3. Bernardo Magalhães é mineiro e foi professor de fotografia em Belo Horizonte nos anos 1970. Integrou o programa do International Center of Photography de Nova York entre 1979 e 1982. Em 1999, dirigiu a Casa da Serra de Belo Horizonte, um espaço dedicado à fotografia.

2. Apenas para exemplificar, lembramos os trabalhos de: ARRUDA, Rogério Pereira de (Org.). *Album de Bello Horizonte.* Edição fac-similar com estudos críticos. Belo Horizonte: Autêntica, 2006: CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. A fotografia através dos anúncios de jornais: Juiz de Fora (1887-1910). *Locus* – Revista de História, Juiz de Fora, v. 6, n. 1, p. 127-146, 2000; BARTOLOMEU, Anna Karina Castanheira. Pioneiros da fotografia em Belo Horizonte – Gabinete Fotográfico da CCNC, 1894-1897. *Varia História* – Revista do Departamento de História/UFMG, Belo Horizonte, n. 30, p. 37-66, 2003; RIBEIRO, Rubia Soraya Lelis. "Cidade a fervilhar, cheia de sonhos": imagens da modernidade em São João del-Rei; ARRUDA, Rogério Pereira de. *Fotografia e vida social de Belo Horizonte: o caso da Revista Vita;* MAGALHÃES, Cristiane Maria. *A paisagem fabril-têxtil no município de Itabira*: uma experiência industrial no espaço rural. In: BORGES, Maria Eliza Linhares. (Org.). *Campo e cidade na modernidade brasileira*: literatura, vilas operárias, cultura alimentar, futebol, correspondência privada e cultura visual. Belo Horizonte: Argvmentvm Editora, 2008; CAMPOS, Luana Carla Martins. *Instantes como estes serão seus para sempre*: práticas e representações fotográficas em Belo Horizonte, 1894-1939. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

3. DEBRAY, Régis. Nosso último imprevisto: a fotografia. In: DEBRAY, Régis. *Acreditar, ver, fazer*. São Paulo: Edusc, 2003. p.129-138.

Maria Eliza Linhares Borges é professora do Programa de Pós-Graduação em História/UFMG. É doutora em sociologia pelo Iuperj (1997), pós-doutora em Fotografia pela ECA-USP (2004) e coordenadora do Programa de História Oral CEM/FAFICH/UFMG. Tem diversos artigos publicados em revistas acadêmicas sobre temas ligados à cultura visual dos séculos XIX e XX. Sobre fotografia, publicou *História & Fotografia*, 2ª ed., Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

Paulo Augusto Gomes escreveu crítica de cinema em jornais mineiros e nas principais publicações especializadas do país. É autor de vários curtas-metragens e dos longas *Idolatrada* (Grupo Novo de Cinema, 1983) e *O circo das qualidades humanas* (FAM Filmes, 2000), este último em codireção. É também autor do livro *Pioneiros do cinema em Minas Gerais* (Crisálida, 2008). Trabalhou ainda como editor de Opinião do jornal *O Tempo.*

A

C

B

D

A

B

C

D

J Insley
Pacheco

A

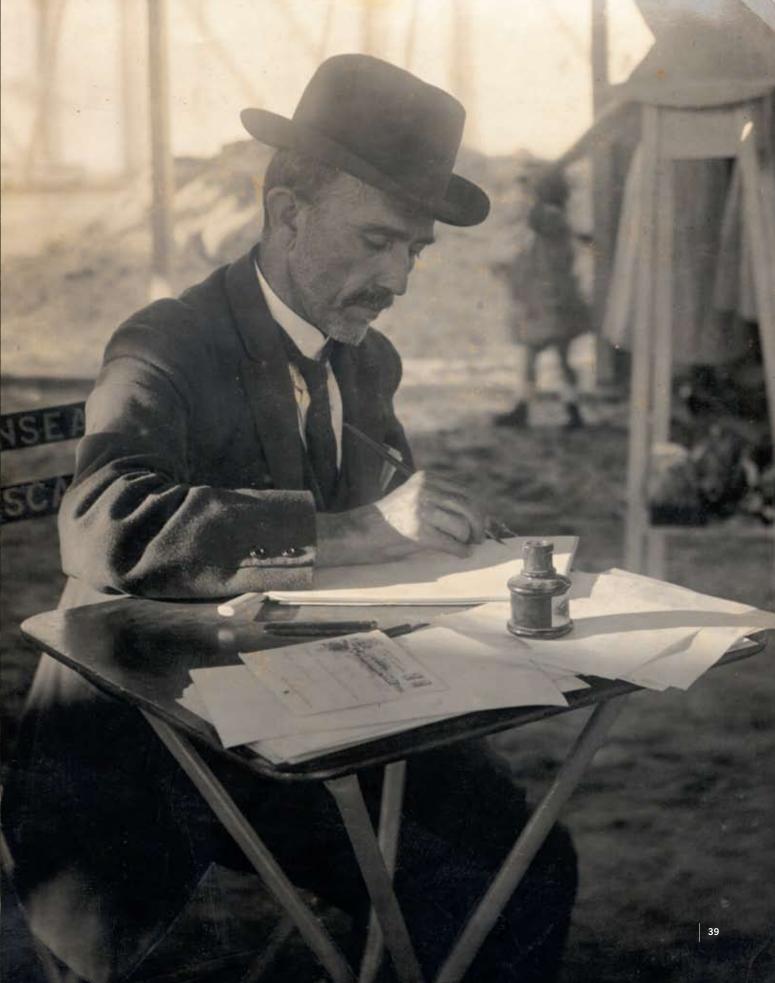
B

A

B

C

MILHO
DA
ESCOLA AGRICOLA DE LAVRAS

A
B

Página 26: ***Retrato do coronel Antônio Alves da Silva*** (genro de d. Joaquina Bernarda do Pompeu). Fotografia de autor desconhecido. Sem local, 1850/1860. Coleção Família Joaquina Bernarda do Pompeu/Arquivo Público Mineiro – FJBP-1-1-226.

Página 27: A - ***Retrato de Francisco Garcia Adjucto.*** Fotografia em albúmem de autor desconhecido. Sem local, 1860/1880. Coleção Família Joaquina Bernarda do Pompeu/Arquivo Público Mineiro – FJBP-1-1-111. | **B -** ***Retrato do dr. Antônio Zacarias Álvares da Silva.*** Fotografia em albúmem de autor desconhecido. Sem local, 1880/1900. Coleção Família Joaquina Bernarda do Pompeu/Arquivo Público Mineiro – FJBP-1-1-115. | **C -** ***Retrato de Carolina Ratton de Moura.*** Fotografia em albúmem de autor desconhecido. Sem local, 1860/1880. Coleção Família Joaquina Bernarda do Pompeu/Arquivo Público Mineiro – FJBP-1-1-058. | **D -** ***Antônio Gabriel de Castro, o Nhozinho do Mucambo, e sua família.*** Fotografia em albúmem de autor desconhecido. Sem local, 1870/1890. Coleção Família Joaquina Bernarda do Pompeu/Arquivo Público Mineiro – FJBP-1-1-006.

Página 28: A - ***Retrato de Jovita Oliveira Campos*** (esposa de Francisco Alves da Silva). Fotografia em albúmem de autor desconhecido. Sem local, 1860-1880. Coleção Família Joaquina Bernarda do Pompeu/Arquivo Público Mineiro – FJBP-1-1-023. | **B -** ***Retrato de Antônio Álvares da Silva.*** Fotografia em albúmem, formato *carte-de-visite*, de Pacheco Menezes & Irmão. Rio de Janeiro, RJ, 1881. Coleção Família Joaquina Bernarda do Pompeu/Arquivo Público Mineiro – FJBP-1-1-093. | **C -** ***Retrato de Azejulia Campos*** (mãe do ministro Francisco Campos). Fotografia em albúmem de autor desconhecido. Sem local, 1860/1880. Coleção Família Joaquina Bernarda do Pompeu/Arquivo Público Mineiro – FJBP-1-1-015. | **D -** ***Retrato de Antônio Valadares Ribeiro.*** Fotografia em albúmem de J. Vollsack, Photographos Henschel & Cia. São Paulo, SP, 1880/1900. Coleção Família Joaquina Bernarda do Pompeu/Arquivo Público Mineiro – FJBP-1-1-060.

Página 29: A - ***Retrato do dr. José Joaquim dos Santos Silva, barão de São Geraldo.*** Fotografia em albúmem de Pacheco Photographo da Casa Imperial. Rio de Janeiro, RJ, 1860/1880. Coleção Família Joaquina Bernarda do Pompeu/Arquivo Público Mineiro – FJBP-1-1-075. | **B -** ***Retrato de Leopoldo de Abreu e Silva.*** Fotografia em albúmem de autor desconhecido. Sem local, 1860/1880. Coleção Família Joaquina Bernarda do Pompeu/Arquivo Público Mineiro – FJBP-1-1-077. | **C -** ***Retrato de José Luis Álvares da Silva e o filho Martinho.*** Fotografia em albúmem, formato *carte de visite*, de Christiano & Pacheco. Rio de Janeiro, RJ, 1860/1880. Coleção Família Joaquina Bernarda do Pompeu/Arquivo Público Mineiro – FJBP-1-1-076. | **D -** ***Retrato de Antônia de Abreu Lobato e esposo.*** Fotografia em albúmem de autor desconhecido. Sem local, 1870/1890. Coleção Família Joaquina Bernarda do Pompeu/Arquivo Público Mineiro – FJBP-1-1-102.

Página 30: ***Retrato do barão e da baronesa de São Geraldo.*** Fotografia de I. Insley & Pacheco (reprodução). Rio de Janeiro, RJ, 1870/1890. Coleção Família Joaquina Bernarda do Pompeu/Arquivo Público Mineiro – FJBP-1-1-222.

Página 31: ***Retrato da família Perpétuo de Oliveira.*** Fotografia de autor desconhecido (reprodução). Sem local, 1870/1880. Coleção Família Joaquina Bernarda do Pompeu/Arquivo Público Mineiro – FJBP-1-1-129.

Página 32: A - ***Paisagem de Sabará com Igreja de Nossa Senhora do Ó.*** Fotografia colorizada de Ferber. Sabará, MG, 1943. Coleção Municípios Mineiros/Arquivo Público Mineiro – MM-264 (03). | **B -** ***Ponte na Rua Direita em Mariana.*** Fotografia colorizada de Ferber. Mariana, MG, 1890/1900. Coleção Municípios Mineiros/Arquivo Público Mineiro – MM-175.

Página 33: A - ***Cavaleiro em estrada de terra [não identificada].*** Fotografia de autor desconhecido. Sem local e data. Fundo Secretaria da Agricultura/Arquivo Público Mineiro – SA-1-001(28). | **B -** ***Paisagem com rio em Santa Bárbara.*** Fotografia colorizada de Ferber. Santa Bárbara, MG, sem data. Coleção Municípios Mineiros/Arquivo Público Mineiro – MM-271.

Página 34: A - ***Francisca, Isabel e dr. Benedito dos Campos Cordeiro Valadares.*** Fotografia de autor desconhecido. Sem local, 1910/1930. Coleção Família Joaquina Bernarda do Pompeu/Arquivo Público Mineiro – FJBP-1-1-129. | **B -** ***Dr. Balbino da Cunha e d. Antônia C. da Cunha*** (pais do embaixador Gastão da Cunha). Fotografia de

autor desconhecido (reprodução). Sem local, 1900/1930. Coleção Família Joaquina Bernarda do Pompeu/Arquivo Público Mineiro – FJBP-1-1-172. | **C - *José Fernando Cordeiro, o Zé Barbado.*** Fotografia de autor desconhecido. Sem local, 1940/1950 Coleção Família Joaquina Bernarda do Pompeu/Arquivo Público Mineiro – FJBP-1-1-215.

Página 35: *Retrato do coronel Clorindo de Campos Valadares.* Fotografia de autor desconhecido. Sem local, 1910/1930. Coleção Família Joaquina Bernarda do Pompeu/Arquivo Público Mineiro – FJBP-1-1-133.

Página 36: *Maria Judice Costa, prima donna da Companhia Taveira do Teatro Municipal.* Fotografia de autor desconhecido. Belo Horizonte, MG, década de 1910. Fundo Tipografia Guimarães/Arquivo Público Mineiro – TG-101-010 (02).

Página 37: *Grupo de moças no Prado Mineiro "após o match de domingo".* Fotografia de autor desconhecido publicada na revista *A Vida de Minas*, n. 25. Belo Horizonte, MG, 30 de setembro de 1916. Fundo Tipografia Guimarães/Arquivo Público Mineiro – TG-104-009.

Página 38: *Retrato de Francisca de Campos Guimarães (mãe do deputado Paulo Campos Guimarães).* Sem local, *circa* 1920. Coleção Família Joaquina Bernarda do Pompeu/Arquivo Público Mineiro – FJBP-1-1-152.

Página 39: *O engenheiro, geólogo, geógrafo e botânico Álvaro Astolfo da Silveira, diretor da Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, entre 1904 e 1907, e presidente da Academia Mineira de Letras, entre 1915 e 1920.* Fotografia de autor desconhecido. Belo Horizonte, MG, década de 1904/1915. Fundo Tipografia Guimarães/Arquivo Público Mineiro – TG-101-009.

Página 40: A - *Evento beneficente ocorrido no Parque Municipal em prol da construção da Matriz da Boa Viagem.* Fotografia de autor desconhecido, publicada na revista *Vita*. Belo Horizonte, MG, 20 de abril de 1914. Fundo Tipografia Guimarães/Arquivo Público Mineiro – TG-104-013. | **B - *2ª Exposição Nacional do Milho – fotographia apanhada no dia da inauguração do grande certame.*** *Vê-se o Sr. Presidente do Estado Dr. Delfim Moreira entre o Sr. Benjamin Hunnicutt, diretor técnico da Exposição, os representantes dos Estados e das associações, secretarias de Estado, políticos e numerosos visitantes*. Fotografia de autor desconhecido. Belo Horizonte, MG, 1914/1918. Fundo Tipografia Guimarães/Arquivo Público Mineiro – TG-104-021 (02).

Página 41: Torre de milho da Escola Agrícola de Lavras na Exposição do Milho. Fotografia de autor desconhecido. Belo Horizonte, MG, 1914/1918. Fundo Tipografia Guimarães/Arquivo Público Mineiro – TG-104-021 (03).

Página 42: A - Fernandino Junior na sua exposição de pinturas. Fotografia de autor desconhecido, publicada na revista *A Vida de Minas*, n. 25. Belo Horizonte, MG, 30 de setembro de 1916. Fundo Tipografia Guimarães/Arquivo Público Mineiro – TG-104-034. | **B - Exposição de trabalhos manuais do Grupo Escolar Afonso Pena.** Fotografia de autor desconhecido, publicada na revista *A Vida de Minas*, n. 10. Belo Horizonte, MG, 25 de dezembro de 1915. Fundo Tipografia Guimarães/Arquivo Público Mineiro – TG-104-032 (02).

Página 43: A - Concurso de Miss. Fotografia de autor desconhecido. Belo Horizonte, MG, década de 1920. Fundo Tipografia Guimarães/Arquivo Público Mineiro – TG-104-008. | **B - Grupo de rapazes.** Fotografia de autor desconhecido. Belo Horizonte, MG, década de 1920. Fundo Tipografia Guimarães/Arquivo Público Mineiro – TG-104-006.

Página 44: O casal Raul Álvares da Silva Campos e Maria Lopes Cançado. Fotografia de Leterre. Belo Horizonte, MG, 1930/1940. Coleção Família Joaquina Bernarda do Pompeu/Arquivo Público Mineiro – FJBP-1-1-169.

Página 45: *José Cesarino Bahia e Claudina de Campos Guimarães Bahia, tetraneta de dona Joaquina, partindo de avião em viagem de núpcias cercados dos parentes que os acompanharam ao embarque.* Fotografia de autor desconhecido. Sem local, década de 1930/1940. Coleção Família Joaquina Bernarda do Pompeu/Arquivo Público Mineiro – FJBP-1-1-165.

Olindo Belém, fotógrafo de Belo Horizonte

Rogério Pereira de Arruda

Olindo Belém estabeleceu-se em Belo Horizonte no início do século XX, ganhando notoriedade como um de seus mais hábeis profissionais. Este texto resgata sua trajetória e comenta o estabelecimento da atividade fotográfica na cidade.

A fotografia em Minas Gerais é um tema pouco visitado pela historiografia mineira. Há, assim, um vasto campo de investigação que se descortina àqueles interessados na temática. Abrem-se possibilidades em torno da história da fotografia em termos das técnicas utilizadas, da trajetória social dos fotógrafos, da profissionalização da prática fotográfica, dos usos e funções da fotografia em períodos e regiões diversas, e, acima de tudo, permanece atual o desafio maior, que é o de buscar conhecimento histórico novo também por meio do conteúdo das próprias imagens. Nos últimos anos, vêm sendo tomadas algumas iniciativas nesse sentido, como o revelam os trabalhos de Arruda, Bartolomeu, Borges, Campos, Christo, Ribeiro, Souza e França; porém, há muito ainda a ser investigado.[1]

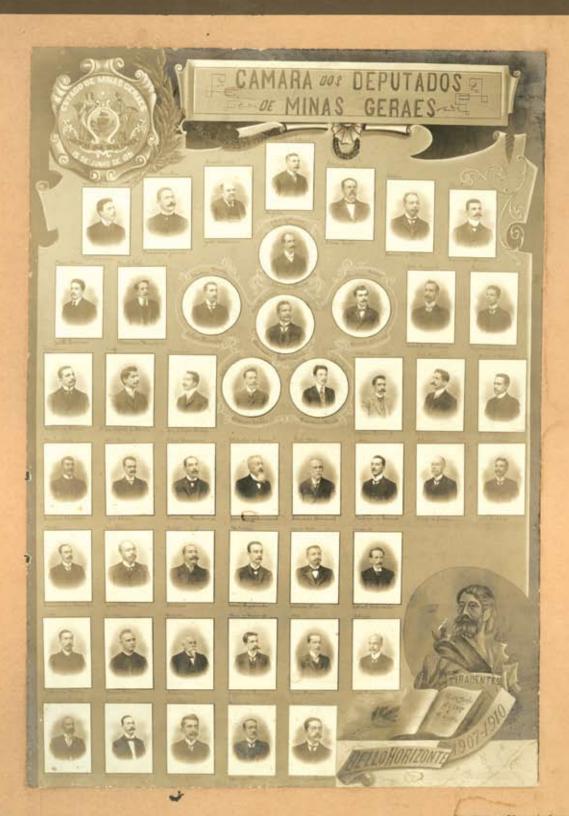
Este artigo, ao acompanhar a trajetória de Olindo Belém (1873-1950), fotógrafo, artista e empresário cinematográfico que viveu em Belo Horizonte nas duas primeiras décadas do século XX, é uma das contribuições à história da fotografia em Minas Gerais e, de modo específico, é um dos caminhos possíveis para investigar a implantação da fotografia na nova capital mineira.[2] Ao analisarmos os veículos de imprensa, as fotografias e os cartões-postais que circularam entre a inauguração da cidade, que se dá em 1897, e o início da década de 1920, encontramos ainda nomes como os de Francisco Soucasaux, João Cruz Salles, Raymundo Alves Pinto, João Faustino de Magalhães Castro, Aristides Junqueira, Francisco Theodoro Passig, Herculano de Souza, Igino Bonfioli, Henrique den Dopper, Ramos Arantes, Gines Géa Ribera, entre outros. Na capital inaugurada com o nome de Cidade de Minas, esses fotógrafos constroem, cada um à sua maneira, um modo de praticar a fotografia como um negócio. Todos são relevantes para a construção de um quadro amplo da implantação da fotografia na cidade e a constituição de uma cultura fotográfica em suas primeiras décadas, mas é a trajetória de Olindo Belém que nos interessa, de modo especial, neste momento.[3]

Nossa intenção não é a de realizar uma biografia do fotógrafo, em termos tradicionais, pois não objetivamos uma narrativa que vá enumerando as ações de Olindo Belém, visando tão somente atingir um ponto determinado de sua vida e sua carreira. Pretendemos, sim, pensar de que modo sua *trajetória*, aqui concebida como o processo de “[...] colocações e deslocamentos no espaço social [...]”,[4] conforme propõe Bourdieu, nos permite compreender suas contribuições para o surgimento de uma cultura visual eminentemente fotográfica e a constituição de um mercado para o exercício profissional da fotografia em Belo Horizonte.[5]

Nos periódicos pesquisados, Olindo Belém é um dos que mais comparecem com a publicação de fotografias e anúncios.[6] Em Belo Horizonte, foi profissional dos mais requisitados pelas elites políticas e econômicas, então conscientes do valor da imagem no mundo moderno. Pedro Nava se refere a ele como um fotógrafo que registrou toda a tradicional família mineira de sua época.[7] Ele permaneceu na cidade até 1921, quando se mudou, com sua família, para o Rio de Janeiro. Sua trajetória profissional na capital mineira é sintomática do modo como a prática fotográfica se instalou e foi exercida.

Como cidade planejada e construída a partir do apagamento da continuidade espaço-temporal com o arraial de Belo Horizonte, antigo Curral del Rei, tudo deveria ser criado a partir do zero, inclusive sua cultura visual. Num primeiro momento, são os fotógrafos do Gabinete Fotográfico da Comissão Construtora da Nova Capital (CCNC)[8] que se empenham em criar as primeiras imagens do povoado, que seria então destruído, e da construção propriamente dita. Tais fotografias são as primeiras, junto às plantas urbanas e aos projetos arquitetônicos, a iniciar uma

Painel fotográfico da Câmara dos Deputados de Minas Gerais. Fotografia e arte de Olindo Belém. Belo Horizonte, MG, 1907/1910.
Fundo Câmara dos Deputados/Arquivo Público Mineiro – CD- 4 - 003. *www.siaapm.cultura.mg.gov.br*

CAMARA DOS DEPUTADOS
DE MINAS GERAES
ESTADO DE MINAS GERAES
15 DE JUNHO DE 1891
TIRADENTES
BELLO HORIZONTE
1907-1910

tradição imagética na cidade.[9] Com a inauguração da capital, há a continuidade desse processo, pois a fotografia vem atender a duas demandas principais: a do poder político-administrativo do estado e a social, dos seus primeiros moradores.

Os fotógrafos, então, são aqueles que tentam traduzir em imagens as expectativas trazidas pela promessa de um tempo de prosperidade no estado de Minas, seja mostrando as conquistas representadas pela paisagem urbana da cidade, seja fotografando os principais expoentes da economia, da política e da cultura. Dentre outros empreendimentos no campo da produção cultural, os álbuns fotográficos com as vistas urbanas, os cartões-postais, a publicação de fotografias em revistas, os retratos, muitos no formato *carte de visite,* foram as principais formas de expressar tais expectativas. As imagens de Olindo Belém não deixaram de explorar todas essas possibilidades. Podem ser pensadas como *representações* que, ao articularem ausência e presença, nos aproximam de aspectos de um determinado passado que nos chega fragmentado, parcial, em pedaços, mas ao qual tentamos dar coerência por meio do trabalho de análise. Uma espécie de alinhavo que, de ponto em ponto, pretende restituir parte dessa trama histórica, sob a perspectiva da fotografia.

234 ALMANACK DE OURO PRETO

J. F. Magalhães Castro

PHOTOGRAPHO

(Com cerca de 30 annos de pratica)

Continúa com o seu ATELIER á rua do Tiradentes n. 12, onde se acha á disposição do publico, das 10 horas da manhã ás 2 da tarde, para os misteres de sua arte.

Tira retratos em cartões de visita, Victoria e imperiaes, garantindo nitidez e perfeição em seus trabalhos.

Cartões de visita:

Envernizados, duzia . . . . 15$000
Sem verniz, idem . . . . 10$000

Cartões Victoria:

Envernizados, duzia . . . . 20$000
Sem verniz, idem . . . . 15$000

Cartões imperiaes:

Envernizados, duzia . . . . 25$000
Sem verniz; idem . . . . 20$000

OURO PRETO

Anúncio do fotógrafo e dentista José Faustino de Magalhães Castro publicado no *Almanack administrativo, mercantil, industrial, scientifico e literário do Município de Ouro Preto*, 1890.

A fotografia pós-Gabinete Fotográfico

Diferentemente do que registram algumas publicações,[10] sabe-se hoje que Olindo Belém nasceu no Rio de Janeiro em 1873 e se dirigiu à capital de Minas após ter concluído os estudos em Juiz de Fora, no Colégio Granbery, e lá ter se casado.[11] Imagina-se que, em Belo Horizonte, ia ao encontro do pai, que havia estabelecido um hotel na cidade ainda em construção.[12] Segundo relato familiar, em Belo Horizonte manteve contato com Francisco Soucasaux, que o teria iniciado na prática da fotografia.[13] Mas o sogro de Belém, Herculano de Souza, era igualmente fotógrafo e talvez tivesse colaborado para o aprendizado do genro. Em sua época, outro caminho para esse aprendizado eram os manuais de fotografia, que circularam no período e foram utilizados por muitos daqueles que se dedicaram profissionalmente à fotografia.[14] Ainda segundo o relato familiar, Olindo Belém, após ter adquirido materiais e equipamentos necessários, viajou pelas cidades próximas a Belo Horizonte, para nelas exercer seu novo ofício. Durante quatro anos, passou por Campo Belo, Cristais, Itabira do Campo e Sabará, até se fixar na capital. Pode-se afirmar, então, que sua iniciação à fotografia se deu por meio da itinerância fotográfica,

Fotografia de cartão da Photographia Universal de A. Leterre. Rio de Janeiro, 1900.
Fundo Secretaria do Interior/Arquivo Público Mineiro – SI - 031(03). *www.siaapm.cultura.mg.gov.br*

o que era uma prática na vida dos fotógrafos nacionais e estrangeiros do século XIX e dos primeiros anos do século XX, como demonstram alguns estudos, entre eles os de Christo, Kossoy e Vasquez.[15]

No que tange ao período posterior à inauguração da cidade, podemos afirmar que os primeiros fotógrafos a se estabelecerem são aqueles que atuavam na CCNC, integrantes ou não do Gabinete Fotográfico, bem como alguns interessados em exercer o ofício em uma nova cidade. Vindos de outras regiões do país ou mesmo do exterior, buscavam em Belo Horizonte as oportunidades proporcionadas pela cidade: novas paisagens, novos clientes, novos desafios, novas formas de ganhar a vida. Apostavam nas funções da fotografia, seja como forma de documentação considerada fidedigna da realidade (isto é, o registro técnico), seja como forma de produzir imagens calcadas numa noção do belo, muito influenciada pela estética clássica (isto é, o registro artístico). Nessa medida, suas práticas foram pioneiras na formação de uma cultura visual na nova capital, essencialmente comprometida com a linguagem fotográfica.

Desde os primeiros anos de vida da cidade, encontramos anúncios de fotógrafos nela estabelecidos, e ainda os de estabelecimentos fotográficos do Rio de Janeiro, São Paulo e Juiz de Fora. Em 17 de janeiro de 1901, o *Diário de Minas* publicou anúncio sobre a visita do proprietário da Photographia Leterre, do estabelecimento fotográfico do Rio de Janeiro, que esteve em Belo Horizonte a serviço do Senado, da Câmara dos Deputados e da Faculdade de Direito.[16] Nesse primeiro momento da capital, a visita, que era uma prática da época, talvez se justificasse também pela falta de estrutura que os ateliês instalados na cidade ofereciam, ou porque ainda não tinham conquistado o mesmo prestígio desfrutado pelos congêneres da capital federal. O anúncio, ocupando um quarto da página, detalhava:

> Sendo a sua demora nesta cidade somente de 3 dias previne ás pessoas que desejarem aproveitar os seus serviços que se acha á disposição no Grande Hotel até as 10 horas da manhã e das 2 da tarde em diante no atelier do sr. Magalhães Castro [...].

O “sr. Magalhães Castro”, que lhe empresta o ateliê, talvez com a intenção de também promover seu negócio, é um dos primeiros fotógrafos a anunciar seus serviços na imprensa da capital, e o faz em 1899, no *Diário de Minas*.[17] Conforme nos informa Abílio Barreto, era um profissional que já estava inserido na localidade, na rua do Capão, antes mesmo da construção da cidade, e se instala definitivamente na nova capital quando ela é inaugurada.[18] No entanto, ele não era somente fotógrafo, mas também dentista, e fazia com que seus anúncios destacassem sua experiência. Anunciava: “Dentista e photographo, com pratica dessas artes há mais de 20 annos, vem offerecer ao publico desta Capital os seus serviços, garantindo a maxima perfeição e modicidade em preços”.

Como se vê, ele exerce na capital os dois ofícios que já praticava há duas décadas e se apresenta como capacitado nas duas artes, não temendo “competidor na collocação de dentaduras á ouro e á vulcanite” e garantindo que seus retratos e vistas da capital eram “executados a capricho e tirados de diversos pontos com todos os preceitos da arte”. A perfeição, a modicidade de preços, o capricho e o trabalho artístico prometidos são elementos fundamentais que valorizavam a fotografia diante de sua possível clientela. Essa forma de propaganda inscreve-se no processo de formação de um mercado consumidor de fotografias na cidade, ou seja, garantem-se preços acessíveis e a obediência aos preceitos da arte como um modo de conquistar o cliente, característica que observou Christo ao estudar a fotografia em Juiz de Fora. Essas promessas de propaganda são também elementos que nos ajudam a compreender a formação da cultura visual, especialmente fotográfica, na cidade.

Medalha de ouro

Nos anúncios do seu novo ateliê fotográfico, inaugurado em 1910, Olindo Belém se apresentava como ganhador de medalha de ouro na Exposição Nacional de 1908.[19] Esse evento foi realizado no Rio de Janeiro e comemorava o primeiro centenário da abertura dos portos às nações estrangeiras.[20] A exposição, apesar de nacional, abrigou um pavilhão de Portugal oferecido pelo governo brasileiro, em virtude da data comemorativa. Estudos recentes retomam a discussão sobre a exposição, entre os quais se destacam o de Borges, que vincula o evento ao debate sobre a nacionalidade brasileira, e o de Levy, que avalia seus significados para o país, principalmente o aspecto da arquitetura efêmera.[21]

Houve, como era de praxe nesse tipo de acontecimento, a distribuição de prêmios pela excelência dos produtos. O artigo 21 das bases para a exposição definia que o:

Fotopintura *Panorama de Bello Horizonte – Minas Geraes.* Com esta obra, Olindo Belém ganhou a medalha de ouro na Exposição Nacional de 1908, no Rio de Janeiro. Acervo Museu Histórico Abílio Barreto, Belo Horizonte, MG.

"Merito das exhibições será determinado por um Jury de Premios, que se reunirá no decorrer do ultimo mez da Exposição [...]".[22] Os prêmios eram de quatro classes, denominados grande prêmio, medalha de ouro, medalha de prata e medalha de bronze. De acordo com o artigo citado, "Cada diploma será acompanhado de uma medalha commemorativa da Exposição, na qual será inscripto o premio alcançado pelo expositor".[23] Todos os produtos expostos eram submetidos à avaliação dos membros do júri, que, entre outros trabalhos, premiou uma fotografia exposta por Olindo Belém. Seu trabalho foi apresentado na seção de artes liberais, subdividida em 11 grupos, entre os quais o de número cinco, dedicado às fotografias. Nesse grupo, três fotógrafos de Belo Horizonte apresentaram seus trabalhos. Jayme Salse expôs 31 quadros com fotografias da cidade. Aristides Junqueira apresentou um *Esplendido panorama de Bello Horizonte, com cerca de 12 metros de extensão* – tratava-se de uma fotografia pintada com aquarela. Olindo Belém compareceu com outro *Esplendido panorama, também colorido a aquarella*; no entanto, ele apresentava outro ponto de vista da capital.[24]

A fotografia premiada de Olindo Belém era, na verdade, um trabalho de fotopintura feito sobre um panorama fotográfico da cidade.[25] Mas, ao que parece, a foto não foi realizada para a exposição, pois a obra aparece publicada em um encarte no *Guia de Bello Horizonte* de 1912 e dela consta como data de sua realização 22 de junho de 1906.[26] A obra mede 5,27 x 1,04 e apresenta um panorama da cidade a partir da rua Sapucaí. Vê-se, em primeiro plano, as edificações e a Praça da Estação Ferroviária, na época principal ponto de chegada à capital. Ao fundo, a cidade se descortina em meio a poucas e baixas construções, misturadas à predominância do colorido verde da paisagem. Esse trabalho ilustra bem a imbricação entre a fotografia e a pintura, questão que está presente desde as origens dos diversos processos fotográficos e que se expressou de maneira exemplar por meio do pictorialismo.[27]

Em 1915, alguns anos após a conquista na Exposição Nacional de 1908, os anúncios do fotógrafo traziam uma reprodução das duas faces da medalha conquistada, mas a menção ao prêmio se modificou para Grande Prêmio na Exposição Nacional, numa demonstração clara da ação do tempo sobre a memória social.[28] Naquele ano, ele passa a ser o vencedor de um grande prêmio que significava mais que a medalha de ouro. Isso traduzia o reconhecimento máximo e,

Olindo Belem

Habilissimo photographo e nosso distincto amigo em Bello Horisonte, cercado de seus interessantes filhinhos.

Olindo Belém, habilíssimo photographo e nosso distincto amigo em Bello Horizonte, cercado de seus interessantes filhinhos. Página da *Revista do Brasil*, ano 2, n.10 – número especial dedicado ao estado de Minas Gerais (tiragem de 10.000 exemplares). Bahia, 31 de janeiro de 1908.

portanto, um nobre cartão de apresentação para seus clientes e a distinção que o diferenciava dos demais concorrentes. As exposições, nesse sentido, eram também eventos que promoviam o reconhecimento e a validação dos produtos e serviços oferecidos por aqueles que nela expunham seus trabalhos, principalmente os que eram premiados. No anúncio de Olindo Belém, não podemos saber se houve um equívoco ou uma ação intencional por parte de quem redigiu o texto, mas podemos destacar que se operava dentro da lógica de sair em vantagem na concorrência por meio da divulgação do reconhecimento de seu trabalho dado por uma instituição de grande prestígio, uma exposição.[29]

Olindo Belém, ao se apresentar como ganhador da medalha de ouro na Exposição Nacional de 1908, ou do grande prêmio, lançava mão de uma estratégia comum àqueles agraciados com distinções e prêmios, ou seja, tornava-os elemento central na divulgação de seus serviços, produtos ou negócios. O destaque a uma distinção recebida já era uma prática também entre os fotógrafos desde o século XIX, quando Marc Ferrez se apresentava como “Photographo da Marinha Imperial e da Commissão Geologica” ou quando Insley Pacheco, João Ferreira Guimarães, Stahl & Wahnschaffe, Klumb, Henschel & Benque e Otto Hees se apresentavam, com a honraria conquistada, como “Photographos da Casa Imperial”.[30] A utilização desse título como forma de propaganda era um modo de conferir um diferencial não somente no mercado de produção de imagens, mas diante de toda a sociedade, pois trabalhavam para a família mais importante do império. Tal proximidade conferia *status* e produzia um efeito de admiração e respeito que, com certeza, se refletia na inserção social desses fotógrafos e na formação de suas clientelas.

Em um dos anúncios de Olindo Belém, publicado no *Guia de Bello Horizonte* de 1912, pode-se constatar a abrangência de suas atividades no ramo da fotografia.

Anúncio da Photographia Belém publicado no *Guia de Bello Horizonte – Indicador da Capital,* Ano I. Belo Horizonte, MG, 1912. Coleção Linhares/Biblioteca Central da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG.

Nele, é apresentada a localização do ateliê – “Bahia, 1057”, rua da cidade que será por muito tempo um eixo importante de circulação, pois nela se reuniam as melhores lojas, cinemas, cafés, confeitarias e livrarias. O texto do anúncio detalha os serviços prestados pelo profissional, que “Executa com perfeição qualquer trabalho photographico desde a miniatura até o tamanho natural”. Também realiza “Revelação de clichês, retoque, impressão, augmentos, etc”. Pode-se afirmar que Olindo Belém, conjuntamente às casas Lunardi & Machado e Arthur Haas, foi pioneiro na implantação da comercialização de produtos

fotográficos na cidade, como pode ser visto pelo seguinte destaque em trecho do seu anúncio: “Deposito de materiaes e accessorios para photographia”. Uma das formas de acesso a tais materiais era por meio dos catálogos distribuídos por fornecedores do Rio de Janeiro e São Paulo. Bastos Dias é um desses fornecedores do Rio; em 13 de abril de 1911, anunciou no *Diário de Minas,* aos fotógrafos e amadores, “que acaba de sair do prelo o seu novo catalogo com grande reducção de preços e um completo formulário para 1911 que se envia grátis para todos os estados do Brazil”. Talvez o próprio Olindo Belém fosse um dos seus clientes, facilitando o acesso aos produtos necessários à prática da fotografia.

Um dos pioneiros no fornecimento de materiais fotográficos para a cidade foi o estabelecimento de Marc Ferrez, do Rio de Janeiro. Durante o período de construção de Belo Horizonte, os materiais fotográficos foram nele adquiridos e pode-se afirmar que, algum tempo após a inauguração, ele ainda continuava a fornecer equipamentos e acessórios aos fotógrafos da cidade. No *Tratado pratico de photographia,* de Raymundo Pinto, publicado em 1904, há um anúncio destacando os serviços prestados pelo estabelecimento de Ferrez.[31] Também no *Propagador Mineiro*, de 1907, periódico de Raymundo Pinto, indicava-se que os materiais fotográficos e cinematográficos comercializados pela agência de informações mantida por ele eram fornecidos pela casa de Ferrez.[32] Outro serviço original do anúncio de Olindo Belém é o franqueamento de seu “Laboratório”, que estava “à disposição dos snrs amadores”. Ou seja, estava aberto àqueles que, mesmo não atuando como profissionais, dominavam os procedimentos de laboratório da fotografia.

Um último aspecto do anúncio põe em destaque que a Photographia Belém “Attende a chamados para o interior”, demonstrando uma das principais características que nasce com a invenção e o exercício da fotografia e que a acompanhará durante muitas décadas: a itinerância fotográfica. Foi exatamente assim que Belém iniciou suas atividades profissionais com a fotografia. Mesmo tendo se estabelecido na capital, Olindo Belém, pelo que dá a entender seu panfleto, dispunha-se então a se deslocar para outros locais do estado, não sabemos a que distância da capital, para atender às demandas do interior e viabilizar seu negócio, fosse porque tivesse tempo ocioso na jovem cidade, fosse porque pretendesse expandir suas atividades.

No entanto, o que esse anúncio não traz, mas que já é detalhado em outro, publicado em 1920, são os serviços de “retrato a óleo, a pastel, a aquarella” e a fotografia em esmalte e porcelana, o que aproxima os serviços prestados pelo ateliê à atuação de Belém como pintor.[33]

Olindo Belém: trajetória

A trajetória de Olindo Belém e dos primeiros fotógrafos em Belo Horizonte revela aspectos do processo de constituição de um mercado de consumo para a fotografia, o qual não contava ainda com o fotógrafo como categoria profissional bem definida. Como dito anteriormente, nesse primeiro momento, a prática da fotografia não estava de todo profissionalizada e muitos dos fotógrafos desenvolviam atividades paralelas, no campo das imagens ou em direções distintas.

Magalhães Castro atuava na odontologia; Francisco Soucasaux trabalhava na construção civil e no ramo de entretenimentos, à frente do primeiro teatro da capital; Igino Bonfioli manteve uma tipografia e papelaria por muitos anos e se tornou cineasta e produtor cinematográfico; ao passo que Raymundo Pinto foi também um dos pioneiros do cinema no estado. Outros exemplos poderiam ser citados, ficamos com esses. Com exceção de Castro, podem ser vistos como

Fachada do prédio da Associação Literária de Pará de Minas. Fotografia de Olindo Belém. Pará de Minas, MG, 1912. Coleção Nelson Coelho de Senna/Arquivo Público Mineiro – NCS -119 (01). *www.siaapm.cultura.mg.gov.br*

Cerimônia inaugural da Associação Literária de Pará de Minas. Fotografia de Olindo Belém. Pará de Minas, MG, 1912. Coleção Nelson Coelho de Senna/Arquivo Público Mineiro – NCS-119 (02). *www.siaapm.cultura.mg.gov.br*

Ao Dr. Nelson de Senna
Torquato offerece.

Novo predio da "Associação"

Cidade do Pará

8 de Maio de 1912

Sessão inaugural —
Associação Litteraria

Salão nobre da nova séde

Cidade do Pará

Retrato do marechal Taumaturgo de Azevedo. Fotografia de Olindo Belém. Sem local e data. Fundo Tipografia Guimarães/Arquivo Público Mineiro – TG-105-001. *www.siaapm.cultura.mg.gov.br*

Retrato de d. Celina Varella Jacob, esposa do dr. Benjamim Jacob. Fotografia de Olindo Belém. Belo Horizonte, MG, *circa* 1920. Coleção Luís Augusto de Lima, Nova Lima, MG.

empreendedores culturais, demonstrando a proximidade da fotografia com o mundo dos espetáculos, tal qual nos lembra Christo, citando Moura.[34] Profissionais que, além de exercerem o ofício da fotografia, atuavam em ramos próximos, como o cinema e a pintura, por exemplo.

Essa é uma característica da prática da fotografia nas primeiras décadas em Belo Horizonte, que tendeu a se modificar quando a demanda por imagens aumentou. Isso se deu devido ao crescimento populacional, à criação de cargos de fotógrafos em repartições públicas e instituições diversas e, mais tarde, à atribuição de novas funções à fotografia, como a identificação e o registro do trabalhador por meio da carteira de trabalho com foto, na década de 1930. A esses aspectos, há que se agregar as mudanças econômicas e culturais que transformaram a maneira como a sociedade se relacionava com as imagens, promovendo impactos na forma estética, na técnica e no consumo delas, realidade que se tornou mais evidente em meados do século XX.[35]

Em Belo Horizonte, Olindo Belém era conhecido como empresário, fotógrafo e pintor, mas foi por meio da fotografia que se inseriu no panorama cultural de Minas Gerais. Belém teve atuação, ainda, como exibidor cinematográfico, pois era um dos sócios do Cinema Collosso; porém, ao que parece até o momento, não foi uma atividade de longa duração. Sua atuação no cinema não estava concentrada apenas no entretenimento, mas também dirigia-se à reflexão e ao debate. É o que podemos observar pela notícia "Conferencias Litterarias",[36] publicada em 1908:

> A serie de conferencias litterarias, contractadas pelos srs. Belém, Allevato & Comp. foi inaugurada domingo, com grande brilhantismo.
> [...]
> Em addendo a essa festa de arte, os srs. Belém, Allevato & Comp. offereceram á numerosa assistencia uma sessão cinematographica, cujo programa constou de fitas e vistas ainda não conhecidas aqui, as quaes muito agradaram.
> [...]
> A julgar-se pelo brilho e animação da primeira conferencia, é de se esperar que a serie contractada pelos srs. Belém, Allevato & Comp. continue concorridissima.

Porém, foram seus trabalhos fotográficos que ganharam maior destaque na imprensa do período. É possível que tivesse algum assistente em seu ateliê e que pudesse, inclusive, fotografar para o estabelecimento; no entanto, as fontes não trazem essa informação. O que se encontra na imprensa do período é o elogio ao seu trabalho e a valorização de seu talento artístico. As fotografias que trazem sua autoria fazem referência ora ao ateliê, ora ao próprio fotógrafo.

As formas de identificação encontradas foram:
O. Belém, Phot. Belém, O. Belém Phot.,
Photo Belém e O. Belém & Co.

No *Annuario de Minas Geraes* de 1907, todas as fotos dos prédios públicos da capital são de sua autoria.[37] Todas as imagens seguem um mesmo padrão de composição, as tomadas se dão em ângulo oblíquo, mostrando tanto a frente como a lateral da edificação, e de baixo para cima, ressaltando o tamanho dela. Sempre que possível, algum elemento, como uma pessoa, uma árvore ou mesmo um carro, é apresentado na imagem para possibilitar um dimensionamento do prédio fotografado. Obedecia-se, assim, a um padrão já estabelecido nesse tipo de fotografia, veiculado em álbuns e cartões-postais.[38]

Suas imagens também ilustraram alguns cartões-postais que foram editados na cidade. Constam da Coleção de Otávio Dias Filho cinco postais em que Olindo Belém mostra aspectos da cidade nos seus primeiros tempos, tal como o fizeram Francisco Soucasaux, em 1902, e a Casa Lunardi & Machado, em 1905, inclusive com algumas imagens feitas pela O. Belém Phot. Em um dos postais da coleção, a mensagem do remetente indica a data, 1906, o que torna possível deduzir que os demais pertençam ao mesmo lote, sendo feitos à mesma época.[39]

Vemos neles uma cidade ainda com as ruas sem calçamento e com suas primeiras casas erguidas. A avenida Afonso Pena, a rua da Bahia, a rua Espírito Santo e a Praça da Liberdade são os logradouros públicos que as imagens mostram e que seriam recorrentemente fotografados nas décadas seguintes, porque, de fato, tornaram-se pontos relevantes no traçado urbano e espaços por onde circularam e viveram intensamente gerações de moradores da cidade. Os postais oferecem algumas cenas da cidade e atendem a uma demanda moderna pela imagem, ao mesmo tempo que explicitam a expectativa de futuro, o desejo de preenchimento da imagem por tudo aquilo que ainda não havia sido possível realizar, mas que se sonhara. Os cartões de Olindo Belém apresentam Belo Horizonte como obra bem-sucedida e parecem esperar a ação do futuro sobre a cidade feita imagem, transformando e completando o empreendimento moderno iniciado. Imagens de uma metrópole que vive o presente aguardando um futuro.

Retrato dos filhos do dr. Benjamim Jacob: Selma, Hélio e Ney.
Fotografia de Olindo Belém. Belo Horizonte, MG, 1916.
Coleção Luís Augusto de Lima, Nova Lima, MG.

Retrato de Celso Renato Jacob de Lima com um ano de idade.
Fotografia de Olindo Belém. Belo Horizonte, MG, 1920.
Coleção Luís Augusto de Lima, Nova Lima, MG.

Algumas de suas fotos apareciam sob a epígrafe de “arte photographica”. É o que acontece, por exemplo, nas revistas *Vita*, *Vida de Minas*, *A Vida de Minas* e *Minas Illustrada*. Nelas, havia espaço especial para a “arte photographica”, em geral uma página inteira, e as fotos eram apresentadas como se fossem quadros, muitas delas emolduradas com motivos *art nouveau*.

Tratava-se, na grande maioria, de retratos da elite da época: políticos em destaque, homens de negócios, intelectuais, profissionais da imprensa, bem como suas filhas, filhos e esposas.[40]

Esses retratos eram, na maioria das vezes, realizados em cenários montados em estúdio ou mesmo fora deles, ao ar livre, por exemplo, mas que garantiam um trabalho de qualidade. Nesse caso, objetivava-se controlar o enquadramento e a composição, dispondo bem a luz para realçar os elementos do cenário e a pessoa fotografada. Com esse procedimento minucioso, almejava-se aproximar a fotografia do modo como se fazia a pintura. Pode-se afirmar que, em meio à multiplicação do uso da fotografia nas páginas dos periódicos, buscava-se garantir um *status* de arte, seja por meio de alguns procedimentos relativos ao modo como era produzida, seja por meio da maneira como era disposta nas páginas da imprensa.

Sua inserção também está pautada pela abertura de seu ateliê para as exposições de arte, não somente de pintura, mas também de escultura e fotografia. Em 6 de julho de 1914, por exemplo, o *Diário de Minas* anuncia exposição de A. Brunelli, ressaltando que: "[...] tivemos ensejo de apreciar, na photographia O. Belém, mais um seu lavor: é uma estatueta representando a Republica Brazileira, talhada em madeira nacional".[41] Na cidade ainda carente de locais para exposições de arte, o ateliê do artista se torna um espaço de sociabilidade e vitrine para a arte produzida e em circulação na cidade. Suas fotografias também ficavam expostas em seu ateliê-vitrine, como podemos verificar em notícia de 4 de julho de 1914, também no *Diário de Minas*:

> No *atelier* da excellente photographia do sr. Olindo Belem, à rua da Bahia, acha-se exposto um magnífico retrato do dr. José Gonçalves de Souza, secretario da Agricultura. O trabalho do exímio photographo nada deixa a desejar, tal a sua perfeita execução.[42]

Fazer retratos era uma das principais demandas aos fotógrafos, e Olindo Belém não se furtou a ela. Na sua produção de fotografias, os retratos ocupam lugar de destaque, com imagens dos prefeitos da capital, de outras autoridades públicas, como o secretário de Agricultura da notícia acima, ou dos formandos da turma de direito do ano de 1915. Em relação aos prefeitos, é importante observar que as fotografias fixam imagens de indivíduos que não permanecem por muito tempo no governo da cidade. Em 1910, com 13 anos de história, a capital já tivera 10 dirigentes. Tal rotatividade é indicativa da instabilidade política do estado e, com certeza, refletiu-se na administração da cidade.[43]

Ao realizar seus retratos, Olindo Belém seguia as recomendações presentes nos tratados de fotografia do período. Um desses, ao qual o fotógrafo possivelmente teve acesso, era o de Raymundo A. Pinto, já citado anteriormente. Nele, o autor afirma que os dois pontos mais difíceis na fotografia são a colocação e a posição, seja de um grupo, seja de uma pessoa. Para ele, "dar uma conveniente e natural posição a uma pessoa que nos vae servir de modelo e bem assim a collocação para um grupo, é mais difficel do que a primeira vista nos parece".[44] E recomendava que os integrantes do grupo não fossem alinhados, mas dispostos de modo simétrico e com os corpos desencontrados. Para o retrato individual, recomendava que a pessoa não olhasse diretamente para a objetiva e que direcionasse o olhar para um ponto fixo e em direção à sombra. No entanto, admitia exceções a essa regra, pois havia "pessoas que dão bonito retrato, tirado de frente".[45] Assim, os retratos demonstram o cumprimento dos preceitos artísticos do período e a busca por fixar uma identidade para o fotografado em que a imponência, o respeito e a austeridade fossem as principais ideias associadas à sua imagem.

Retrato do dr. Jacques Dias Maciel. Fotografia de Olindo Belém. Belo Horizonte, MG, 1900/1910. Fundo Olegário Maciel/Arquivo Público Mineiro – OM-1-027. *www.siaapm.cultura.mg.gov.br*

Retrato do dr. João Pinheiro da Silva. Fotografia de Olindo Belém. Belo Horizonte, MG, 1900/1906. Coleção Luís Augusto de Lima, Nova Lima, MG.

Retrato de Benjamin Jacob, prefeito de Belo Horizonte entre 1906 e 1909. O. Belem Phot. Belo Horizonte, MG, 1906/1909. Coleção Belo Horizonte/Acervo Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB).

Uma das últimas referências a Olindo Belém na cidade data de 1920, quando o casal real belga a visita. Ele fotografou esse evento, como os demais fotógrafos instalados na capital, e é possível que este tenha sido seu último trabalho fotográfico de relevância, antes de ir para o Rio de Janeiro.

Ida para o Rio de Janeiro

Segundo relatam seus familiares, Olindo Belém decidiu ir para o Rio de Janeiro por insistência de dois de seus filhos, Orózio e Osvaldo, que estudavam na capital federal. Orózio Belém construiu carreira muito significativa como artista e professor de artes, tendo sido agraciado com alguns prêmios nos salões de que participou. Já com seu pai não ocorreu o mesmo: se em Belo Horizonte era um fotógrafo de grande prestígio, no Rio não teve inserção de grande destaque. Lucena e Godoy, em trecho biográfico sobre Olímpia Belém, esposa de Olindo, relatam que:

> Em 1921, estabeleceram-se definitivamente na cidade do Rio de Janeiro, onde as circunstâncias contrariaram frontalmente o estilo de vida do esposo, provinciano e sertanejo.
>
> Na antiga Capital Federal ele aquietou-se, vivendo de recordações do passado e dos dias de glórias vividos entre os mais preeminentes intelectuais e políticos do Estado de Minas Gerais. O contrário sucedeu com Olímpia Belém, que se transformou em mulher resoluta e dinâmica, tanto no lar, como no seio da sociedade.[46]

Grupo de Senhoras aguardam a chegada dos reis belgas. Fotografia de O. Belém & Co.
Belo Horizonte, 1920. Fundo Arthur Bernardes/Arquivo Público Mineiro – AB - 04 - 2 - 004. *www.siaapm.cultura.mg.gov.br*

Sobre a possível falta de proeminência que o texto citado sugere, é necessário lembrar que Olindo Belém já contava 48 anos quando se mudou de Belo Horizonte; portanto, já havia trilhado um grande percurso em sua vida profissional e não era mais um jovem empreendedor, como o fora na primeira década do século, em Minas Gerais.
No Rio, ao que tudo indica, não teve o destaque alcançado em Belo Horizonte. O prestígio conquistado em Minas, principalmente junto aos políticos do estado, não se traduziu em capital social para que sua inserção fosse próxima às elites políticas, econômicas e culturais cariocas, como ocorrera na capital mineira.

Se em Belo Horizonte, ainda em 1920, havia certa timidez do mercado de consumo para a fotografia, o mesmo não ocorria no Rio de Janeiro, onde a atividade fotográfica contava com um mercado já bem estabelecido havia algumas décadas. Seguindo esse raciocínio, a concorrência mais acirrada era outro fator com o qual Olindo Belém teve de lidar. A presença

de um maior número de fotógrafos talvez tenha feito com que ele não se diferenciasse tanto, mas essa é uma parte da história do fotógrafo que merece maior investigação.

Segundo informações dos familiares, no Rio de Janeiro, Olindo Belém abriu um estabelecimento de fotografia, denominado Rio Studio, que teria funcionado até o fim da década de 1930. O que consta nas lembranças da família é que o encerramento de suas atividades profissionais teria sido motivado por uma grande decepção familiar. O filho que o acompanhava na atividade fotográfica, Osvaldo Belém, teria se engajado no movimento integralista e fora preso em virtude desse envolvimento, mas essa é uma história que também merece ser melhor investigada. Esse fio da trama, se puxado, poderá trazer à tona alguns aspectos da trajetória de Olindo Belém na capital federal. Em sua família, restam poucas lembranças dessa época. O acervo familiar é bem restrito e não faz jus a toda a produção desenvolvida pelo artista durante sua trajetória profissional. Mais que lembranças, impera o esquecimento. A memória de Olindo Belém, fotógrafo, artista, empresário e empreendedor cultural, está refém da relação, contraditória e complementar, entre a lembrança e o esquecimento. O esquecimento foi imposto pela ação do tempo e, talvez, também por opção familiar.

Por ora, podemos afirmar que a trajetória de Olindo Belém em Belo Horizonte colabora para a instituição de um campo para o exercício da fotografia na cidade. Mas ela também é formada pelas práticas, processos e procedimentos já estabelecidos que provêm, em grande medida, da experiência de muitos fotógrafos com a pintura, principalmente. Sua trajetória é reveladora do modo como a fotografia foi instalada em Belo Horizonte e de como foi possível o exercício de um ofício numa cidade que então se estruturava. Algumas características dessa trajetória podem ser destacadas, como a proximidade com o poder público, que se torna um dos principais clientes para os fotógrafos; a tradução da cidade em imagens fotográficas, como nos seus postais ou na fotopintura premiada; a busca de espaços para a veiculação e exposição de fotografias, seja na imprensa, na vitrine de seu ateliê e das lojas, seja nas exposições que ajuda a organizar; e, fundamentalmente, o fato de ter contribuído para o estabelecimento da fotografia como um negócio.

Ao produzir imagens para cartões-postais, publicar suas fotos na imprensa e realizar os retratos de homens públicos, Olindo Belém colaborava para a gênese de uma cultura visual fotográfica em Belo Horizonte. Uma cultura visual ainda muito apegada aos modos de composição e de produção da imagem provenientes do século anterior, mas já com o desafio de registrar o novo ambiente urbano e seus novos sujeitos. E, tendo em vista suas outras atividades, podemos concluir que ele estava empenhado, principalmente, em estabelecer um circuito cultural na cidade.

A mudança de Olindo Belém é um dos deslocamentos na sua trajetória que movimenta a si próprio e sua família e que alimenta o modo como um mercado para a fotografia foi constituído na cidade. Ou seja, por meio da influência dos demais centros urbanos, principalmente da então capital federal, que concentrava capitais, profissionais e que era o espaço onde aportavam as principais novidades fotográficas, vindas da Europa e dos Estados Unidos. O deslocamento é espacial e simbólico. Além disso, é também constitutivo da trajetória do fotógrafo e do processo de formação de uma cultura visual, que somente pode ser compreendida se inserida no processo de transformação da imagem em representação. Esse processo promove a construção de identidades, concede aos sujeitos uma forma de apresentação social e expressa um movimento de disputa pela hegemonia social.

Notas |

1. ARRUDA, Rogério Pereira de (Org.). *Album de Bello Horizonte.* Edição fac-similar com estudos críticos. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. BARTOLOMEU, Anna Karina Castanheira. Pioneiros da fotografia em Belo Horizonte: o Gabinete Fotográfico da Comissão Construtora da Nova Capital (1894-1897). *Varia História* – Revista do Departamento de História, Belo Horizonte, n 30, p. 37-66, 2003. BORGES, Maria Eliza Linhares. Práticas fotográficas em uma realidade de localização periférica: o caso do Foto Clube de Minas Gerais. *Boletim* (Grupo de estudos do Centro de Pesquisas em Arte & Fotografia), v. 2, p. 65-72, 2007. CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. A fotografia através de anúncios de jornais. Juiz de Fora (1887-1910). *Lócus* – Revista de História, Juiz de Fora, v. 6, n. 1, p. 127-146, 2000. CAMPOS, Luana Carla Martins. A fotografia em Belo Horizonte (1897-1920): os primeiros fotógrafos nos reclames publicitários. *Cronos* – Revista de História, Pedro Leopoldo, n. 10, p. 233-243, ago. 2006. RIBEIRO, Rúbia Soraya Lelis. “Cidade a fervilhar, cheia de sonhos”: imagens da modernidade em São João del Rei, Minas Gerais. In: BORGES, Maria Eliza Linhares (Org.). *Campo e cidade na modernidade brasileira*: literatura, vilas operárias, cultura alimentar, futebol, correspondência privada e cultura visual. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2008. SOUZA, Flander; FRANÇA, Verônica Alkmin (Org.). *O olhar eterno de Chichico Alkmin/The eternal vision of Chichico Alkmin*. Belo Horizonte: Ed. B, 2005.

2. Este artigo é um dos resultados da pesquisa *A fotografia em Belo Horizonte: os fotógrafos, as práticas e os processos entre 1899 e 1915*, realizada no Uni-BH – Centro Universitário de Belo Horizonte. O trabalho contou com uma bolsa de iniciação científica da Fapemig. Fizeram parte da equipe de bolsistas Luciana Guimarães, Marina Pêgo, Raquel Gonzaga e Cynara Bastos, que colaborou na redação inicial. Para esta publicação, o período de referência do estudo foi estendido até 1921 e contou, na pesquisa, com a colaboração da aluna Ana Karina Bernardes. Agradecemos aos professores. Rodrigo Vivas Andrade e Luiz Morando Queiroz a leitura de uma das versões do texto e suas preciosas sugestões. A versão final do artigo é fruto desse diálogo, todavia, ressaltamos que seu teor é de nossa inteira responsabilidade.

3. A definição de cultura fotográfica aqui trabalhada encontra-se em TURAZZI, Maria Inez. Uma cultura fotográfica. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 27, 1998. O tema é também discutido em CANABARRO, Ivo. Fotografia, história e cultura fotográfica. *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, v. XXXI, n. 2, p. 23-39, dez. 2005.

4. BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 2000.

5. O tema da constituição de um mercado para a fotografia no Brasil aparece em alguns autores, entre eles CHRISTO. A fotografia através de anúncios de jornais. KOSSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil* – século XIX. Rio de Janeiro: Funarte, 1980. MOURA, Carlos E. Marcondes de. *Retratos quase inocentes*. São Paulo: Nobel, 1983. VASQUEZ, Pedro Karp. *A fotografia no império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

6. Foram catalogados 18 fotógrafos, três auxiliares de fotografia, quatro estabelecimentos que comercializavam produtos fotográficos e dois estabelecimentos fotográficos sem a respectiva identificação de fotógrafo. As fontes de investigação principais da pesquisa foram os periódicos publicados na cidade até 1921, guardados na Hemeroteca Histórica da Superintendência de Bibliotecas do Estado de Minas Gerais, na Coleção Linhares da Biblioteca Central da UFMG e no Museu Histórico Abílio Barreto. Foi feito um levantamento das notícias diversas e dos anúncios sobre fotografia e fotógrafos em atuação na capital mineira que se encontram publicados na imprensa. Entre os periódicos consultados destacam-se os jornais *Bello Horizonte, Diário de Minas* e *O Propagador Mineiro,* bem como as revistas *Vita*, *Vida de Minas*, *A Vida de Minas*, *Tank, Vida Mineira,* os almanaques *Guia de Bello Horizonte* de 1912 e 1913 e o *Annuario de Minas Geraes* de 1907, 1913 e 1918.

7. NAVA, Pedro. *Chão de ferro*: memórias 3. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

8. O Gabinete Fotográfico funcionou no âmbito da estrutura administrativa da CCNC. Desenvolveu suas atividades no período de construção da cidade, estando incumbido do registro do arraial a ser destruído e do processo de construção, bem como executar a reprodução das plantas e projetos propostos para a nova capital.

9. Não tencionamos afirmar que inexistia uma cultura visual no arraial do Curral del Rei; no entanto, ela não estava pautada pelos contornos de uma sociedade urbana e direcionada para a busca do progresso econômico e cultural.

10. KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro*: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910). São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2002. RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro da (Org.). *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/Arte, Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997.

11. O Colégio Americano Granbery foi idealizado por missionários metodistas norte-americanos, tendo sido fundado em 1889, iniciando suas atividades em 1890, sob a direção do professor John M. Lander, o primeiro reitor da instituição. Disponível em *http://www.granbery.com.br/site/index.php?centro=historia&lado=lado_instituicao*. Acesso em 15 de janeiro de 2008.

12. BARRETO, Abílio. *Memória histórica e descritiva*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1997.

13. A família de Olindo Belém produziu, em 1983, uma síntese sobre sua vida, que nos forneceu algumas informações mais seguras sobre sua biografia. Agradecemos ao senhor Jorge Napoleão Belém da Fonseca, neto de Olindo Belém, a gentileza em nos dar acesso a essas informações, inclusive completando-as com dados de seu conhecimento, bem como por nos permitir a consulta e a reprodução do acervo fotográfico familiar.

14. Sobre esta questão ver: KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. O aprendizado da técnica fotográfica por meio dos periódicos e manuais – segunda metade do século XIX. *Fênix*, Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v. 5, ano 5, n. 3, jul./ago./set. 2008. Disponível em *http://www.revistafenix.pro.br*. Acesso em 10 de janeiro de 2009.

15. CHRISTO. A fotografia através de anúncios de jornais, p. 127-146. KOSSOY. *Origens e expansão da fotografia no Brasil*. VASQUEZ. *A fotografia no império*.

16. Uma breve abordagem sobre os reclames publicitários na imprensa belo-horizontina do período pode ser encontrada em CAMPOS. A fotografia em Belo Horizonte (1897-1920), p. 233-243. Essa mesma autora defendeu dissertação de mestrado, em novembro de 2008, na UFMG, sobre a fotografia em Belo Horizonte no mesmo período, à qual não tivemos acesso ao finalizarmos este texto. O trabalho promete ser uma boa referência sobre a história da fotografia na cidade. Cf. CAMPOS, Luana Carla Martins. “Instantes como estes serão para sempre”: práticas e representações fotográficas em Belo Horizonte (1894-1939). 2009. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

17. DIÁRIO DE MINAS. Cidade de Minas, ano I, jul.-ago. de 1899. Anúncios publicados de 26 a 29 de julho e de 1º a 6 de agosto de 1899.

18. BARRETO, Abílio. *Fotógrafos*. Museu Histórico Abílio Barreto, Manuscrito. [s. d.].

19. Anteriormente a essa data, o artista estava estabelecido à rua da Bahia, 1.044. A inauguração do novo ateliê do fotógrafo foi registrada na imprensa, que louvou as qualidades do estabelecimento. Esclarece a

nota que, com essa finalidade específica, o artista construiu um prédio que contava com "[...] salão para exposição de quadros de arte em photographia e pintura, sala de espera, sala de 'toilette', vasta e arejada câmara escura para revelação de chapas, etc, etc [...] ". VIDA MINEIRA. Belo Horizonte, n. 1, 7 set. 1910.

20. *Urca*: construção e permanência de um bairro. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Departamento Geral de Patrimônio Cultural, 1988. 48 p. (Coleção Bairros Cariocas, v. 1)

21. BORGES, Maria Eliza Linhares. A exposição nacional de 1908 e a produção da identidade nacional brasileira. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 40, p. 73-94, 2008. LEVY, Ruth. *Entre palácios e pavilhões:* a arquitetura efêmera da exposição nacional de 1908. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2008.

22. KOSMOS: Revista artística, scientifica e litteraria. Rio de Janeiro: Director proprietário Jorge Schimitdt, ano IV, n. 7, julho de 1907.

23. KOSMOS: Revista artística, scientifica e litteraria. Rio de Janeiro: Director proprietário Jorge Schimitdt, ano IV, n. 7, julho de 1907.

24. *Catálogo Geral dos Productos Enviados à Exposição Nacional pelo Estado de Minas Geraes*. Rio de Janeiro: Typ. do Jornal do Commercio, de Rodrigues & C., 1908. p. 96.

25. A fotopintura, criada por André Adolphe Eugène Disdéri, em 1863, é obtida a partir de uma base fotográfica copiada em baixo contraste. A base pode ser uma tela ou mesmo um papel, sobre a qual se aplicam as tintas adequadas, a óleo, para a tela, e a guache, para o papel. Mais detalhes sobre a definição podem ser encontrados em *http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos*. A obra em questão encontra-se em poder do Museu Histórico Abílio Barreto, em Belo Horizonte. De acordo com informação do responsável técnico do MHAB, não foi realizado estudo químico dela a fim de detectar a presença de resíduos de prata, o que comprovaria, de fato, que se trata de uma fotopintura.

26. GUIA DE BELLO HORIZONTE: Indicador da capital. Organizado por Felipe Veras e Antonio Moreti. Belo Horizonte, ano I, 1912.

27. Discussões sobre o pictorialismo podem ser encontradas em FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia*: usos e funções no século XIX. São Paulo: Edusp, 1998.

28. DIÁRIO DE MINAS. Belo Horizonte, ano VII, março de 1915.

29. Um alentado trabalho sobre as exposições é o de TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos*: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839/1889). Rio de Janeiro: Funarte/Rocco, 1995.

30. JÚNIOR, Rubens Fernandes; LAGO, Pedro Corrêa do. *O século XIX na fotografia brasileira*. Coleção Pedro Corrêa do Lago. São Paulo: Francisco Alves, FAAP. p. 19.

31. PINTO, Raymundo. *Tratado pratico de photographia*. Belo Horizonte: Typ. Beltrão & Comp., 1904.

32. O PROPAGADOR MINEIRO: Orgão de Propaganda Commercial, Industrial e das riquezas naturaes do Estado. Belo Horizonte, ano I, n. 1, 21 abr. 1907.

33. PROTEU. Revista de Pensamento (Sciencias, Letras, Artes, Mundanismo). Belo Horizonte, ano I, n. 2, out. 1920.

34. CHRISTO. A fotografia através de anúncios de jornais Juiz de Fora (1887-1910), p. 127-146. MOURA, Carlos E. Marcondes de. *Retratos quase inocentes*. São Paulo: Nobel, 1983. p. 12.

35. Uma discussão sobre a profissionalização da atuação do fotógrafo no Brasil, a partir da década de 1930, pode ser encontrada em COELHO, Maria Beatriz R. de V. O campo da fotografia profissional no Brasil. *Vária História*, Belo Horizonte, v. 22, n. 35, p. 79-99, jun. 2006.

36. A GAZETA. Belo Horizonte, ano II, n. 15, p. 2, 7 maio 1908.

37. ANNUARIO DE MINAS GERAES. Publicado sob a direção de Nelson de Senna. Belo Horizonte, ano II, 1907.

38. No *Album de Bello Horizonte*, organizado por Raimundo Alves Pinto e Tito Lívio Pontes, em 1911, foram incluídas algumas fotografias de O. Belém.

39. FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO. *Bello Horizonte*: bilhete postal: coleção Otávio Dias Filho. Belo Horizonte: Centro de Estudos Históricos e Culturais da Fundação João Pinheiro, 1997.

40. VITA: Revista de Letras e Artes. Belo Horizonte, ano I, n. I, jul. 1913.

41. DIARIO DE MINAS. Belo Horizonte, ano VI, n. 1474, 6 jul. 1914.

42. DIARIO DE MINAS. Belo Horizonte, ano VI, n. 1472, 4 jul. 1914.

43. Nesse período, a escolha do prefeito era uma decisão que cabia ao presidente do estado, ficando assim restrita à elite política. Essa situação perdurou até 1947, quando se implantou a eleição municipal para o cargo executivo.

44. PINTO. *Tratado pratico de photographia*, p. 13.

45. PINTO. *Tratado pratico de photographia*, p. 14.

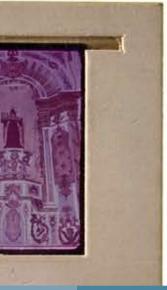
46. LUCENA, Antônio de Souza; GODOY, Paulo Alves. *Personagens do espiritismo*. São Paulo: Edições FEESP, 1982.

Rogério Pereira de Arruda é doutorando em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde também realizou o mestrado em Comunicação Social e a graduação em História. Atualmente, é professor de História no Centro Universitário de Belo Horizonte (Uni-BH) e nas Faculdades Pedro Leopoldo (Fipel), instituições nas quais exerce a docência e a pesquisa nas áreas de História do Brasil, História da Fotografia e Metodologia da História. Organizou o livro *Album de Bello Horizonte* – edição fac-similar com estudos críticos (Autêntica, 2003).

Revista do Arquivo Público Mineiro

Dossiê

Maria Eliza Linhares Borges

Trajetórias de fotógrafos: arquivos de uma geração

A geração *Blow-up* de fotógrafos mineiros representa um momento importante da história da fotografia em Minas Gerais. O texto faz um levantamento histórico do que representou essa contribuição inovadora, que também propiciou a integração da fotografia a áreas como a antropologia, sociologia e história.

A fotografia, que era captar luz lá na prática, você não tem mais. Agora, com o digital, não é mais fotografia, é imagem.
Miguel Aun[1]

> Era grande a movimentação na galeria principal do Palácio das Artes, na noite de 8 de agosto de 1983. Estudantes universitários, fotógrafos, artistas em geral e autoridades da área da cultura ali se reuniam para a abertura do 1º Encontro Mineiro de Fotografia.

Promovido pelos Núcleos de Fotografia de Belo Horizonte e da Funarte, com apoio do Departamento de Fotografia e Cinema da Escola de Belas Artes da UFMG, da Fundação Clóvis Salgado, da TV Alterosa e de empresas privadas da capital mineira, o evento se estendeu por todo o mês.[2] A coluna *Imagem Viva* do jornal *Estado de Minas* funcionava como termômetro e estímulo ao público, convidado a ver e participar das atividades que subsidiavam as duas exposições fotográficas: *Exteriores* e *1ª Mostra da Fotografia Mineira*. A primeira era uma coletiva de 13 fotojornalistas brasileiros que apresentavam fotografias de 13 países. A segunda expunha 80 fotografias de fotógrafos mineiros, distribuídas em três seções: *Fotógrafos já conhecidos* (Miguel Aun, Luis Felipe Cabral, Odylon de Araújo, Luis Otávio e Cristiano Quintino); *Fotógrafos autoexilados* (Gil Prates e Bernando, mais conhecido como Nem-de-tal) e *Novos fotógrafos* (Ilana Lanski, Arnold Borgethi e Terezinha Ramos).

Entre os dias 9 e 14 daquele mês, o público belo-horizontino pôde assistir a um depoimento sobre a coletiva *Exteriores;* uma palestra do fotógrafo Luis Humberto, intitulada *O que é fotojornalismo*, e outra, do fotógrafo, estudioso da história da fotografia brasileira e professor da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP Boris Kossoy, narrando os bastidores da pesquisa que deu origem a seu livro recém-lançado, *Hércules Florence, 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil.*[3] No dia 12, ocorreram dois lançamentos de livros: *Universo e arrabaldes*, de Luis Humberto, e o do próprio Boris Kossoy.[4] Para encerrar os trabalhos, os organizadores da mostra incluíram um audiovisual dirigido por Paulo Emílio Lemos. Usando um poema de Carlos Drummond de Andrade, o audiovisual girava em torno do fazer fotográfico de Caio Brás Martins, fotógrafo de Itabira entre fins do século XIX e primeiras décadas dos Novecentos.[5] Montados a partir da sincronização entre texto, som e slides, os audiovisuais constituíram um produto muito importante na área cultural de Minas Gerais entre os anos 1970 e 1980. A fotógrafa Beatriz Dantas, também uma das organizadoras do 1º Encontro Mineiro de Fotografia, foi uma das iniciadoras dessa linguagem visual. Em 1972, ela e Paulo Emílio Lemos foram premiados com o audiovisual *Matadouro,* no 4º Salão Nacional de Arte. Um ano depois, o trabalho integrou a 8ª Bienal Jovem de Paris.[6] Recentemente, *Matadouro* foi reapresentado no Museu de Arte da Pampulha.

Os fragmentos hoje existentes do 1º Encontro Mineiro de Fotografia, aparentemente de fôlego curto, atestam um dos momentos mais significativos da história da fotografia de Minas Gerais, vivido intensamente pela chamada geração *Blow-up* de fotógrafos mineiros.[7] Essas e outras evidências confirmam as hipóteses que orientaram nossa pesquisa sobre as práticas fotográficas do grupo de fotógrafos radicados em Belo Horizonte, que fez da fotografia sua profissão a partir da década de 1970.[8] Mais: reafirmam as teses de que, desde fins dos anos 1980, vêm orientando as análises sobre a nova historiografia da fotografia dentro e fora do Brasil.[9] É de sua constituição e importância no bojo da história da fotografia em Minas Gerais que trata este artigo.

Antes, porém, convém que nos debrucemos, ainda que brevemente, sobre as chaves de leitura que nortearam

a análise dos arquivos pesquisados. A primeira se refere à própria noção de arquivo; a segunda diz respeito à escala de análise da pesquisa, consubstanciada tanto pelo conceito de geração quanto pelo escopo espacial do caso analisado.

Chaves que abrem arquivos

Um arquivo é aqui entendido como um espaço de enunciação de discursos produzidos por uma coletividade.[10] Ordenado em um ou mais *corpora* discursivos, o arquivo organiza e atribui sentido aos atos de seus participantes, criando entre eles sentimentos de pertencimento, 'convicções partilhadas'. Pode-se dizer que um arquivo é uma categoria analítica da ordem das representações sociais, pois expressa valores comuns; mostra o compartilhamento de modos de viver, produzir, apropriar e/ou consumir saberes, hábitos e produtos, atos esses permeados por tensões latentes ou manifestas. Um arquivo é sempre uma fabricação. Sua feitura tanto pode ser ordenada pelos integrantes de uma dada comunidade quanto pode ser fruto da interação, por certo tensa, entre pesquisador/pesquisado.

Para os objetivos deste artigo, cabe esclarecer: três foram os *corpora* discursivos utilizados. Cada um deles compõe um arquivo com margem variável de interferência do pesquisador, porque produzidos em função dos objetivos da pesquisa que dão origem a este texto. O arquivo oral contém 14 entrevistas gravadas (um total de 32 horas e 45 minutos) entre 2006 e 2009.[11] Seu *corpus* discursivo exprime a memória contemporânea de fatos e sentimentos vivenciados por membros da geração *Blow-up* de fotógrafos mineiros entre as décadas de 1970, 1980 e 1990. Em muitas situações, a memória que veio à tona foi provocada pela pesquisadora, que levantava questões e induzia o entrevistado a roteiros distintos dos que ele poderia trilhar, caso viesse a produzir sua autobiografia, por exemplo. Confrontado, esse arquivo de trajetórias individuais trouxe à tona referências comuns a lugares, nomes, fatos e significados a eles atribuídos. São principalmente essas recorrências que nos autorizam a trabalhar com o conceito de arquivo tal qual concebido por Mangueneau.[12] A documentação textual, coletada a partir de fragmentos hoje existentes em diferentes acervos pessoais e institucionais de Belo Horizonte, conforma outro *corpus* discursivo, outra modalidade de arquivo. O arquivo visual contém uma especificidade: foi montado a partir da livre escolha dos fotógrafos entrevistados. Em alguns casos, o pesquisador sugeriu a imagem a ser doada; em outros, propôs o período de sua produção.

Uma das principais chaves de entrada nos três arquivos pesquisados é o conceito de geração. Tradicionalmente medidos pela sucessão linear de dias, décadas, anos e séculos, os tempos biológico e/ou cronológico dividem as gerações em faixas etárias fixas. Percebem-nas como fruto de mudanças conjunturais ou estruturais. Analisadas de fora para dentro, isto é, a partir dos impactos de uma guerra, uma crise econômica ou político-ideológica, uma invenção tecnológica ou algo similar, as representações que os diferentes indivíduos têm de si e de seu fazer profissional tendem a desaparecer frente à força das chamadas tendências de uma época. Ora, por mais que o viver de indivíduos e grupos sociais deva ser entendido na sua relação com a sociedade, não há como desconhecer que as macroanálises têm limites precisos, principalmente quando o objetivo da análise lida com representações sociais construídas a partir de trajetórias individuais. Nessa medida, adotamos o conceito de geração tal qual concebido por Jean-François Sirinelli: como "uma escala móvel no tempo".[13] Assim percebido, ele se filia antes à noção de tempo sociocultural do que à de tempo biológico e/ou cronológico.

Como observa Sirinelli, a história de toda e qualquer geração tem seus marcos próprios; seus elementos fundadores. Iluminados, eles mostram o capital cultural de seus componentes, as redes de relações sociais (leia-se capital social) que viabilizam o perfil identificador de seus membros, seus espaços de convivência e aprendizado, ao mesmo tempo que jogam nas sombras as tensões e disputas entre e intragerações. Visto sob esse prisma, o conceito de geração transcende o determinante "faixa etária". Apenas para exemplificar, lembramos: as gerações que combateram o movimento político-militar de 1964 eram das mesmas faixas etárias das que o apoiaram. O combate ou o apoio à ditadura é o que uniu ou separou as pessoas, não a faixa etária.

Como se verá adiante, foi um certo fazer fotográfico que criou a geração *Blow-up* de fotógrafos mineiros, radicada em Belo Horizonte entre as décadas de 1970 e 1980.

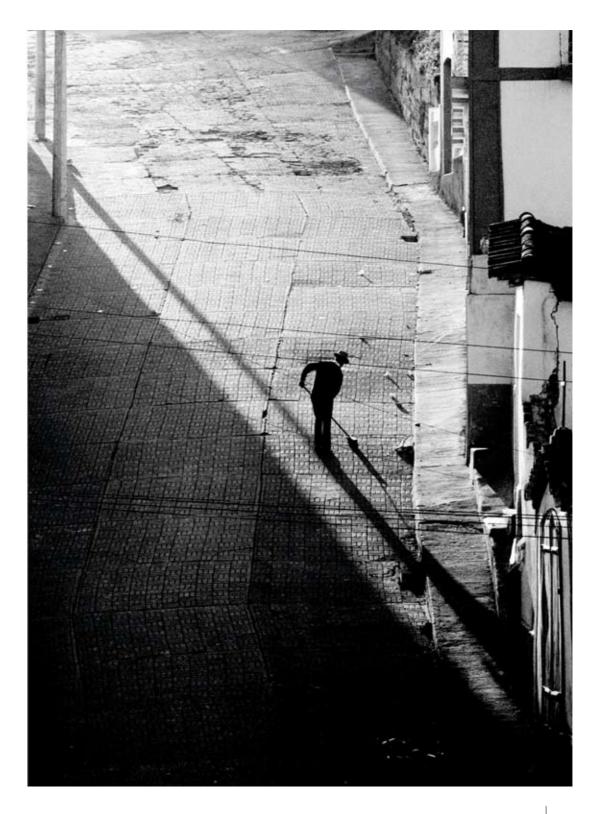
Planejada no fim do século XIX para ser o centro político, econômico e cultural de Minas Gerais, Belo Horizonte nunca concretizou os objetivos de seus idealizadores. Seu relativo isolamento dentro do estado e em relação ao eixo econômico e cultural do país, pelo menos até a década de 1970, deu sustentação à tese de que seus intelectuais, artistas e demais membros da área cultural tinham dois caminhos a seguir: ficar na cidade e perder o "bonde da cultura" ou integrar-se ao fluxo da diáspora, mediante transferência para o centro cultural brasileiro: Rio de Janeiro e São Paulo.

Será essa uma tese aplicável à geração de fotógrafos dos anos 1970 e 80? Ainda: pertencer às margens do eixo cultural do Brasil terá sido um fator a retardar e/ou impedir o diálogo da geração *Blow-up* de fotógrafos mineiros com as inovações estéticas em vigor, nacional e internacionalmente? Que trajetos ou movimentos terão pontuado o fazer fotográfico dessa geração?

Geração *Blow-up*: formação e prática

Relembrando seus anos de aprendizado fotográfico, Miguel Aun recorda:

> Na verdade, a fotografia entrou comigo na engenharia [Escola de Engenharia/UFMG]. Eu sempre vivia com a fotografia porque tinha laboratório em casa; meu pai tirava muita foto e eu via muita foto. Mas o interesse mesmo veio na Escola de Engenharia. Acho que eu estudei mais fotografia do que engenharia elétrica. Foi a época [nos anos 1970] em que eu mais li sobre fotografia, fiquei interessado em estudar. Meu pai me passou muita coisa interessante de laboratório, de química. As dúvidas, eu conversava com ele; ele manjava tudo mesmo dessa área: contraste, baixar contraste, põe mais hidroquinona, não sei mais o quê; isso tudo ele sabia de cabeça. Mas eu estudei muito mais sozinho. Eu li muita coisa e, quanto à parte técnica, estudei muito sozinho.[14]

Nesse trecho da entrevista, Miguel Aun traz à tona um dos temas mais recorrentes na história do fazer fotográfico: o aprendizado autodidata. Os estudiosos da história da fotografia e do ofício de fotógrafo vêm mostrando como a circulação de manuais fotográficos e revistas especializadas – produzidos na maior parte das vezes por empresas de equipamentos fotográficos – foram, e são, espaços importantes para o aprendizado de fotógrafos amadores e profissionais. Ainda hoje, inexistem cursos universitários destinados especificamente à profissão de fotógrafo. Tomando-se a data do patenteamento da fotografia como parâmetro (1839), vê-se que o ofício de fotógrafo era, e continua a ser, praticado por indivíduos cuja formação profissional tem outra origem. Eram e são pintores, caricaturistas, dentistas, engenheiros, arquitetos, psicólogos etc.

Sem título. Fotografia de Miguel Aun. Belo Horizonte, MG, década de 1980.
Acervo do Programa de História Oral da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Mais recentemente, disciplinas de fotografia foram incluídas nos currículos dos cursos de arte e têm funcionado como percurso obrigatório para os estudantes de comunicação social que decidem viver da fotografia. No entanto, essa realidade, que começou a se alterar apenas a partir dos anos 1970, não eliminou a formação autodidata.

Além do aprendizado com fotógrafos e do investimento solitário (como revela a fala de Miguel Aun), os fotoclubes foram uma alternativa para a formação de fotógrafos, pelo menos até os anos 1980. Como observou Bourdieu, se comparados àqueles que praticam fotografia apenas para registrar viagens e fatos da vida familiar, os participantes de fotoclubes constituem uma espécie de "devotos" da fotografia. São "transgressores", diz o sociólogo francês, pois suas fotografias primam pelo domínio das câmeras, dos segredos da química dos laboratórios e da composição inspirada nos cânones da arte clássica.[15] Se comparados aos fotógrafos que veem a fotografia como uma linguagem dotada de cognição própria, esses "devotos-transgressores" tornam-se guardiões do *status quo* fotográfico.

Em Belo Horizonte, o Foto Clube de Minas Gerais (FCMG) foi um dos espaços de formação de diversos membros da geração *Blow-up.*[16]

Uma questão não resolvida

Para a fotógrafa Ana Valadares, cujo aprendizado dos segredos da química fotográfica iniciou-se aos 15 anos, ter passado pelo Foto Clube de Minas Gerais foi uma oportunidade para aprender novas técnicas e conhecer trabalhos novos. Conforme palavras suas:

> Ali era [um lugar para] trocar ideia mesmo, cada semana um levava um trabalho, a gente via slide. Lembro-me de um trabalho da Ilana

Sem título. Fotografia de Ana Lúcia Nogueira Valadares.
Belo Horizonte, MG, década de 1980.
Acervo do Programa de História Oral da UFMG.

> [Ilana Lansk], que tinha acabado de chegar de Israel. Ela tinha um trabalho bem diferenciado, porque fazia esse tipo de coisa de viragem, em cima de viragem. E coloria e não sei o quê. Era bacana o trabalho dela.[17]

Para outros, no entanto, a experiência junto ao FCMG teve outros desdobramentos. De acordo com o fotógrafo Marcelo Kraiser, iniciante em fotografia nos anos 1970, sua passagem pelo FCMG foi decisiva para saber que as fotografias ali produzidas não eram o que ele buscava. "Naquela época", conta-nos ele,

> [...] todo mundo queria ser fotógrafo. Existe aura na fotografia. Lembra do filme *Blow up*? Então, tinha aquela coisa do fotógrafo intrépido. Eu devia ter... sei lá... 16 anos quando fiz um curso de fotografia na Galeria Ouvidor. Aquela mágica me fascinava muito. Revelar, ver aparecer a foto...

Continua Marcelo:

> O Foto Clube, eu frequentei um tempo, mas ele não me agradava, era essa coisa fotoclubística,

> [em que] todas as fotos são as mesmas, são iguais no mundo inteiro, em todas as épocas. Mas ele me serviu muito para isso, [para] marcar: não é isso que eu estou gostando, não é o que está me interessando. Como tem clube de xadrez, clube de filatelia, clube de aeromodelistas, também tem o Foto Clube. Na estética fotoclubística você já sabe o que vai acontecer e, olha, eu não estou falando de uma maneira pejorativa. Eu creio que para muita gente o Foto Clube teve a maior importância. Serviu para começar uma discussão...[18]

Entre 1981/82, o FCMG implodiu. Esse fato, relatado por diversos entrevistados, contém tensões que transcendem as idiossincrasias cultivadas entre os grupos que o compunham, após a década de 1960. Revela a impossibilidade de convivência, no ambiente fotoclubista, entre o fazer fotográfico que Marcelo Kraiser classificou como previsível e outro que via o fotógrafo como um ator social. Os trechos das entrevistas anteriores são indícios de que, em fins da década de 1970 e primeiros anos de 80, o FCMG comportava tendências distintas. Como bem lembra o fotógrafo Luiz Felipe Cabral:

> A gente estava chegando lá com uma visão mais diferente da fotografia. Sem muito apego a essas questões de composições clássicas da pintura, sujeitas àquelas regras rígidas de composição. Os fotoclubes sempre tiveram uma tradição muito ligada ao pictorialismo. Quando o Rui [Rui Cezar dos Santos] chegou, de cara apareceu uma certa rixa entre o pessoal de antes e o pessoal que vinha mais recentemente. Ele tinha ideias bem interessantes, que foram fundamentais para o meu conhecimento. Ele trouxe uma bela biblioteca da Inglaterra, então eu conheci todos os autores, todos os movimentos, assim, eu acelerei a minha formação. Eu acho que eu economizei muito tempo de descoberta. Mas o Rui não só discorda, ele combate. A gente estava sempre discutindo por questões estéticas, de valores; sempre brigando, então, eu acho que os dois lados se cansaram ao mesmo tempo. Num belo dia, todo mundo desapareceu. Foi o que acabou precipitando o fechamento do Foto Clube pela segunda vez..., ele acabou implodindo. Ficou essa questão não resolvida.[19]

Sem título. Fotografia de Luiz Felipe Cabral. Prêmio TV Manchete. In: *Catálogo do 1º Salão de Artes Visuais da Fundação Clóvis Salgado*. Belo Horizonte, Palácio das Artes, 1984. Acervo da Biblioteca da Fundação Clóvis Salgado.

A longa citação acima remete-nos a um aspecto crucial do perfil da identidade da geração *Blow-up*. "Essa questão não resolvida", a que se refere Luiz Felipe Cabral, foi um tema recorrente e, de certa forma, tabu em nossas entrevistas. Quando perguntados sobre suas relações com o FCMG, os entrevistados davam voltas, mas acabavam aportando no nome do fotógrafo Rui Cezar dos Santos: algoz para uns e pensador da fotografia para outros. Mitos à parte, cabe reconhecer: a crise que implodiu

o FCMG na virada de 1981 para 82 não foi um fato isolado, tampouco restrito à ação de um dos membros do FCMG. Suas raízes remontam à própria estrutura dos fotoclubes e à ação de um grupo de fotógrafos que, consciente ou inconscientemente, transgrediu os cânones fotoclubistas. Entre seus impactos imediatos, encontra-se o 1º Encontro Mineiro de Fotografia, de 1983, mencionado no início deste artigo.

Uma breve passagem pelas orientações da cultura fotoclubista belo-horizontina faz-se necessária para entender por que o fazer da geração *Blow-up* rompeu com a fotografia de estúdio e com os fotoclubes.

O FCMG foi fundado em 25 de agosto de 1951 por um grupo de médicos, advogados, engenheiros, fotógrafos profissionais e comerciantes de equipamentos fotográficos do sexo masculino, na sua maioria, casados e na faixa dos 40 anos.[20] Em suma: "cidadãos bem comportados", conforme definidos jocosamente por Wilson Baptista.[21] Entre os anos 1950 e 1960, ele seguiu o mesmo trajeto de seus congêneres nacionais e internacionais. Promoveu salões de fotografia, viagens fotográficas nos fins de semana, cultuou o saber técnico e manteve-se fiel à estética que informou o movimento pictorialista do século XIX. De acordo com Wilson Baptista:

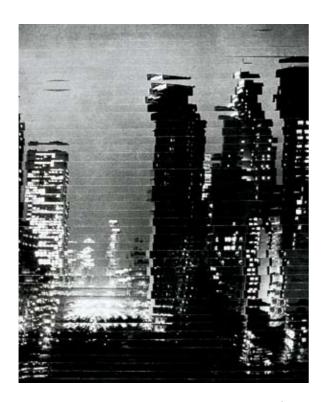
> Fotografia para nós era a técnica mais a beleza da fotografia: a composição, a arte. O tema, por exemplo, fotografia social, não pesava muito. Naquela época a fotografia não era engajada. Mas havia todo tipo de fotografia. Bom, aquelas de tema desagradável ou ousado para a época..., nesse caso havia uma censura, porque o ambiente da cidade na época era bem pudico. O nu bonito, sem apelação, esse entrava no FCMG.

Embora propostas diferentes fossem vistas como subversão de expectativas e ameaçassem a identidade desse campo fotográfico, vale lembrar: a lógica de sobrevivência de toda e qualquer instituição tanto pressupõe a manutenção de seu paradigma quanto o acatamento de mudanças devidamente controladas. Isso deixa claro que, em princípio, a entrada de novatos não era um problema para o FCMG. A afirmação a seguir, embora feita num contexto que não dizia respeito à história do FCMG, ajuda a esclarecer outro ingrediente importante do *ethos* fotoclubista.

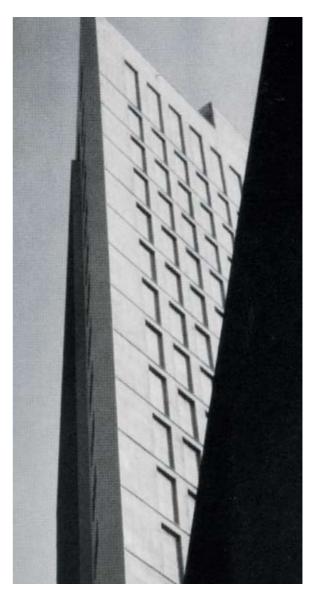
> Eu gostava de comunicar. O que eu aprendia, gostava de ensinar para os outros. Até hoje procuro propugnar pelo desenvolvimento da fotografia, estimular os iniciantes. Sempre fui assim: um orientador.[22]

A fala é de Elias Aun, um dos membros do FCMG mais expressivos da história da fotografia e do comércio fotográfico na capital de Minas Gerais, a partir dos anos 1930.

Expoentes das velhas gerações eram, às vezes, contaminados pelas transgressões estéticas propostas por jovens fotógrafos presentes nos fotoclubes. Catálogos de salões fotoclubistas evidenciam a subversão dos cânones estéticos da entidade. Esse foi o caso do catálogo de um salão de fotografia realizado pelo fotoclube do Espírito Santo em 1959. Nele, há uma fotografia de Roberto Yoshida (*Arranha-céu*), então jovem membro do Foto Clube Bandeirante, anos depois analisada pelos autores de *A fotografia moderna no Brasil*. Segundo eles:

> [...] essa fotografia causou polêmica em vários salões onde foi apresentada. Sua intenção explícita de distorcer as características realistas da fotografia [...] problematizou a utilização do aparelho fotográfico, desconstruindo o referente e realizando fotos nos limites do abstracionismo.[23]

Arranha-céus. Fotografia de Roberto Yoshida.
In: COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da.
A fotografia moderna no Brasil. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Seis anos antes, o primeiro presidente do FCMG fizera uma série de fotografias impregnada pelos quesitos fotográficos que orientavam o fazer dos fotógrafos modernistas. No processo de lembrança estimulada pelo entrevistador, Wilson Baptista contextualizou as experimentações que rompiam com a estética acadêmica até então predominante em suas composições.

> Eu sempre fui um bom desenhista; admirador do geometrismo de Mondrian. Quando comecei a fazer essas fotografias, caí na contramão e fui ficando para trás. Quase não ganhava mais prêmio nos salões [salões fotoclubistas]. Eu ficava contrafeito e, ao mesmo tempo, satisfeito. Lá no FCMG, o pessoal brincava e dizia: "Uai, o Wilson agora deu pra essas coisas...".[24]

Ângulos. Fotografia de Wilson Baptista. Reprodução de peça de divulgação da exposição realizada de 17 a 30 de outubro no Instituto de Arquitetos do Brasil, Belo Horizonte, 2000.

No decorrer da entrevista, ele pareceu intuir a interpretação que daríamos às suas palavras. Relativizou-as. Falou do aumento das responsabilidades familiares com o nascimento de outros filhos e o acúmulo de compromissos profissionais. Construiu,

enfim, uma linha de raciocínio para justificar seu desligamento definitivo do FCMG no início dos anos 1960. Na sequência, revelou-nos a extensão de seus passos. Disse: "Depois dessa data eu fui lá [FCMG] mais algumas vezes, mas aí a coisa era bem diferente. Aquela moçada toda...".

O "devoto" mais transgressor da primeira geração do FCMG instigou nossa curiosidade acerca do fazer fotográfico "daquela moçada toda". Imediatamente após a entrevista, fomos em busca de indícios, de "espumas da história", como diria Georges Duby, capazes de narrar trajetórias quase inteiramente arquivadas.

Lugares de memória

A casa Foto Elias, especializada em equipamentos fotográficos, localizava-se à avenida Bias Fortes, no Centro de Belo Horizonte. Provavelmente, seria um espaço comercial comum, não fosse a presença de Miguel Aun nos negócios de seu pai, Elias Aun. O interesse de ambos pela fotografia, somado à personalidade de Miguel Aun, dadivosa para uns e catalisadora para outros, fez do Foto Elias um ponto de encontro obrigatório dos fotógrafos da cidade antes, durante e depois da passagem de membros da geração *Blow-up* pelo FCMG. Em sua viagem pelo passado, Luiz Felipe Cabral lembra:

> A gente ia... [no] fim de tarde, passava lá no Miguel e tinha sempre fotógrafos conversando lá. Foi muito importante para mim essa convivência porque eu nunca estudei formalmente fotografia. Não existia um curso de fotografia, todo mundo era mais ou menos autodidata. Lá eu aprendi demais, porque todo mundo frequentava o Foto Elias, todo mundo frequentava o Miguel. Lá no Foto Elias, eu conheci o Eugênio Sávio, que é um dos mais novos da geração, hoje ele é professor de fotografia da PUC e promove o *Foto em Pauta*; conheci Fernando Martins, que é um fotógrafo de publicidade, e também o Rui Cezar, mas outras pessoas frequentavam o Miguel, gente de outras gerações, de outras formações [...].[25]

O cruzamento das memórias dos 14 entrevistados confirma as colocações feitas por Luis Felipe Cabral. O "frequentar o Miguel" significava trocar ideias, buscar formas capazes de transcender a fotografia de estúdio; equivalia a partilhar buscas por uma visualidade que desse conta de "criar imagem ao invés de tirar imagem", para usarmos uma expressão de Lisa Phillips. Revisitado pelos olhos de hoje, o Foto Elias se apresenta como um lugar de memória de uma geração de fotógrafos irrequieta e atenta às manifestações fotográficas internacionais.

No início dos anos 1980, muitos dos frequentadores do Foto Elias desfrutavam dos debates e reflexões ocorridos em outro espaço importante para a história da fotografia mineira: as oficinas de artes visuais dos festivais de inverno da UFMG. O 1º Festival de Inverno ocorreu em 1967 e durante um período as oficinas dedicadas à visualidade contemplaram os campos da pintura, xilogravura, história da arte, do desenho, cinema e da tecnologia da cor. A partir de 1982, o tema da fotografia se impôs. Maria Amélia Palhares, professora da Escola de Belas Artes/UFMG, ofertou uma oficina, em Diamantina, dedicada às técnicas do pinhole.[26]

Em 1985, a fotógrafa Beatriz Dantas assumiu a coordenação da área de fotografia do 18º Festival de Inverno.[27] A ementa de sua oficina sinaliza as preocupações da geração *Blow-up*: alunos de diferentes estados do país eram instigados a refletir sobre o olhar do fotógrafo. Simultaneamente, os professores da área de fotografia encabeçaram uma mostra fotográfica sobre um dos nomes da história da fotografia mineira:

Chichico Alkmim, cuja prática fotográfica iniciou-se em 1917 e perdurou até 1955.[28]

Se o leitor deste artigo se recorda, 1983 foi também o ano do 1º Encontro Mineiro de Fotografia, realizado no Palácio das Artes. Num e noutro eventos, deparamo-nos com atividades direcionadas à valorização do estudo e da divulgação da história da fotografia mineira. Ambos foram organizados pelo mesmo grupo de fotógrafos; suas práticas denotam o compromisso com o fazer fotográfico, orientado pelo conhecimento formal e reflexivo. Mais: seus promotores reivindicavam o apoio dos poderes públicos para a criação de um espaço permanente para exposições fotográficas no Palácio das Artes. Não por acaso, o 1º Encontro Mineiro de Fotografia*,* organizado por Beatriz Dantes, Rui Cezar dos Santos e Luis Felipe Cabral, ocorria exatamente no momento em que Tancredo Neves assumia o governo do estado de Minas Gerais. Um ano antes, sua plataforma eleitoral incluíra um ponto importante para a classe artística mineira: a criação de uma Secretaria de Cultura. Uma vez eleito, Tancredo nomeou José Aparecido de Oliveira para chefiar essa pasta e apoiar projetos culturais a partir do Palacete Dantas, reformado para abrigar a secretaria. Mas a demanda dos membros da geração *Blow-up* não se concretizou, pelo menos da forma como foi formulada.

Ao longo dos anos 1980 e 1990, no entanto, diversas evidências atestam tanto a continuidade de espaços já existentes quanto a conquista de outros. Em meio a esse processo, nomes mencionados por nossos entrevistados e outros novos surgiam na imprensa, que noticiava exposições em bares, galerias, no Museu de Arte da Pampulha e no próprio Palácio das Artes.

Dada a importância das oficinas de fotografia para o interesse direto de nosso tema, convém jogar um pouco mais de luz nos festivais de inverno. As informações extraídas das ementas das oficinas e dos cartazes dos eventos, bem como os dados dos alunos e de seus trabalhos, são indícios que sinalizam a importância dada à história da fotografia mineira e a um fazer fotográfico centrado em temas da vida cotidiana das grandes cidades: a chamada "fotografia do banal"; cores e gestos de uma Minas inscrita nas festas populares, na fumaça dos trens de ferro, nas paisagens encachoeiradas, reveladas a partir de texturas e pigmentos variados; na força reflexiva da geometria das formas e dos jogos de luz e sombra que buscavam (re)criar, (re)apresentar e, por que não dizer, reter fragmentos de um real invisível no corre-corre do dia a dia.

A realização desse tipo de trabalho contava com a presença de fotógrafos de diferentes lugares do país e mesmo do exterior. Em 1991, o Festival de Inverno da UFMG sentiu o impacto da crise do governo Collor. Por razões financeiras, retirou o evento do circuito das cidades históricas e o alocou em Belo Horizonte. Para driblar as dificuldades, foi feita uma parceria com o Goethe Institut, que garantiu a contratação de Andréas Muller Pohle, fotógrafo alemão e editor da revista *European Photography*. Entre os fotógrafos brasileiros que dirigiram oficinas no festival, estava Eduardo Castanho, então curador do Museu da Imagem e do Som – MIS, de São Paulo. Esses e outros nomes mantinham a sintonia das oficinas de fotografia com o movimento fotográfico internacional. Propositalmente ou não, a coordenação do festival buscava suprir os obstáculos de comunicação que insistiam em retirar a fotografia de Minas do eixo cultural do país. Não por acaso, em entrevista concedida em 1995 ao jornal *Ampliação*, editado pela Associação dos Repórteres Fotográficos e Cinematográficos de Minas Gerais (ARFOC-MG), que, à época, era muito ativa, Beatriz Dantas afirmou:

> O Festival praticamente nasceu dentro da Escola de Belas Artes há 27 anos. Com uma programação montada com pessoas que conheço por sua experiência e trabalhos já

> desenvolvidos, acredito que nos últimos dez anos contribuímos muito para espalhar o conhecimento da fotografia.[29]

Em trecho de sua entrevista ao Programa de História Oral, a fotógrafa completou:

> Esta semana mesmo [julho de 2007] eu estava conversando com o Eugênio Sávio, que é fotógrafo também, e a gente comentava: não é possível, como é que tudo quanto é evento que está rolando agora não tem um mineiro? Eles não convidam mineiros, isso não é de agora, vem desde a década de 1980, quando aconteciam as Semanas Nacionais de Fotografia, que eram iniciativa da Funarte, que não convidavam mineiro [...] Nessas semanas que a Funarte promovia, sempre tinha alguém de Belo Horizonte, indo e participando, quer dizer, participando não como convidado, mas participando.[30]

O fotógrafo Eugênio Sávio – frequentador de diversas oficinas dos festivais de inverno e estagiário de Beatriz Dantas, quando aluno do curso de comunicação social da UFMG, em 1986 – destacou outros aspectos das semanas da fotografia da Funarte. Para ele, os encontros realizados em diferentes capitais do país serviram muito para chamar a atenção dos aficionados pela fotografia e mesmo dos fotógrafos profissionais para os cursos que a Funarte ofertava no Rio de Janeiro e sua biblioteca, frequentada por fotógrafos de diferentes lugares do Brasil.[31]

Sem negar totalmente a visão de Beatriz Dantas ou revisar suas memórias das semanas da fotografia da Funarte, Rosangela Rennó descortina outros ângulos do evento. Segundo ela:

> Nessa época, um lugar em que você conhecia fotógrafos eram as famosas semanas da fotografia da Funarte, que hoje já não existem mais. Era nas semanas que havia uma espécie de integração maior, quer dizer, você conhecia, trombava um pouquinho com fotógrafos, com fotojornalistas, principalmente fotógrafos de outras cidades. Foi ali que eu conheci Joaquim Paiva, que foi o primeiro grande colecionador de fotografia que, numa tacada, comprou umas fotos minhas. Isso foi em 1988... ou 89? Para os fotógrafos, as semanas de fotografia eram tão importantes quanto o Festival de Inverno, talvez até mais [...].[32]

Alice na casa dos espelhos. Fotografia de Rosângela Rennó. Belo Horizonte, MG, 1988. In: *Catálogo da exposição* 10 Fotógrafas. Belo Horizonte, Palácio das Artes, de 6 a 28 de abril, 1988.
Acervo da Biblioteca da Fundação Clóvis Salgado.

Em outro momento da entrevista, Rosangela Rennó mostra que seu crescimento profissional, sua virada estética, se é que se pode dizer assim, aconteceu "em 1990, não! Em 89 [quando] entrei para a pós-graduação da ECA, a Escola de Comunicações e Artes da USP; [...] um ano depois, eu me mudei para o Rio". Mais adiante, provocada pelo entrevistador, ela completou: "Aí, Belo Horizonte também estava pequena, mas acho que hoje é muito diferente...".

A fala de outro fotógrafo importante e atuante no mercado fotográfico publicitário e artístico belo-horizontino desde os anos 1970 problematiza ainda mais as relações centro/periferia. Convida-nos a incluir camadas, gradações, nas relações que permeiam a equação dentro/fora do eixo cultural e econômico de um país. Sem negar as dificuldades do mercado local, Cristiano Quintino diz:

> Eu disse para o Meca: o negócio é o seguinte, na hora que tem uma campanha bacana, coisa legal, que tem grana pra caramba, os caras saem de lá [Belo Horizonte] e vêm fazer foto aqui em São Paulo com você. Mas aí o Meca falou: – "Aqui, os diretores de arte pegam um avião e vão para Nova York fazer foto no estúdio do fulano de tal".

Não a Chernobil I. Fotografia de Cristiano Quintino. Nova Lima, MG, 1986. Acervo do Programa de História Oral da UFMG.

Sem perder seu estilo irreverente e sem deixar de reconhecer as dificuldades do mercado mineiro, Cristiano completa: "Se eu não for para São Paulo, eu vou para Nova York... Eh!, [...] mas essa coisa hoje em dia já encurtou, essa coisa já mudou muito no mercado".[33]

À guisa de conclusão

Se é verdade que as principais demandas do 1º Encontro Mineiro de Fotografia, realizado em 1983, não se concretizaram como proposto por seus organizadores, também é fato que nossa pesquisa, mesmo que inacabada,[34] evidencia mudanças importantes no universo da cultura visual belo-horizontina, sobretudo no campo da fotografia. Entre elas, destacamos o aumento do número de exposições realizadas em bares, museus, galerias privadas e públicas, programas de tevê, nos mercados municipais e até mesmo em shoppings. Nesses espaços, a fotografia, saída de câmeras analógicas ou digitais, destaca representações de fragmentos do real; convida os transeuntes a pensar e pesar, enfim, a refletir sobre si e a sociedade que os envolve e por vezes os engole e asfixia.

No mundo acadêmico, a fotografia deixou de ser exclusividade dos cursos de arte e comunicação social. Está presente no elenco de disciplinas das áreas de antropologia, sociologia e história, principalmente. Como fonte de pesquisa ou como objeto de análise, ela é sempre um ponto de partida, nunca de chegada.

A nosso ver, a geração *Blow-up* de fotógrafos mineiros tem uma parcela de contribuição importante nesse processo. Para concluir, destaco dois eventos que certamente não a resumem, simplesmente a homenageiam. O primeiro foi realizado no Palácio das Artes, em abril de 1988, sob o título *10 Fotógrafas*, e reuniu não apenas fotógrafas da geração *Blow-up*, como Ilana Lansky, Ana Valadares e Rosangela Rennó, entre outras, como também trabalhos

de 10 fotógrafas alemãs.[35] O segundo, *Minas fotográfica*, patrocinado pelo Banco Nacional e pela Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, percorreu as cidades mineiras de Uberaba, Uberlândia, Varginha, Poços de Caldas e Juiz de Fora, entre 8 de abril e 15 de maio de 1992, finalizando no Palácio das Artes entre 16 e 22 de maio daquele ano. Nela, figuraram obras de cinco fotógrafas e quatro fotógrafos, todos mineiros, nascidos entre as décadas de 1940 e 60 e pertencentes àquela que Rui Cezar dos Santos chamou de geração *Blow-up* de fotógrafos de Minas Gerais.

Simbolicamente, seu catálogo continha longo texto assinado por Henri Cartier-Bresson, um dos nomes que mais encarnam o fazer fotográfico dos homens e mulheres de Minas Gerais pertencentes ao movimento internacional de fotógrafos que romperam com a estética da "fotografia encenada" e fizeram da imagem fotografia (ontem analógica e hoje digital):

> [...] um caderno de croquis, o instrumento de intuição e de espontaneidade, o mestre do instante que, de uma só vez, questiona e decide em termos visuais [...] e que para dar um "significado" ao mundo [sente-se] implicado com o que vê no visor [...].[36]

Notas |

1. Entrevista gravada com Miguel Aun por Maria Eliza L. Borges. Belo Horizonte, 16 de janeiro de 2008. Programa de História Oral/CEM/FAFICH/UFMG (Miguel Aun é fotógrafo, engenheiro de formação e atua no mercado fotográfico de Belo Horizonte desde os anos 1970).

2. BRUM, Marcelo. Coluna *Imagem Viva*. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, ano LVI, n. 15.971, quinta-feira, 4 de agosto de1983; e ano LVI, n. 15.977, quinta-feira, 11 de agosto de 1983.

3. KOSSOY, Boris. *Hércules Florence, 1833*: a descoberta isolada da fotografia no Brasil. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
4. BRUM, Marcelo. Coluna *Imagem Viva*. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, ano LVI, n. 15.971, quinta-feira, 4 de agosto de 1983.

5. Uma descrição do acervo fotográfico de Brás Martins encontra-se em: MAGALHÃES, Cristiane Maria. A paisagem fabril-têxtil no município de Itabira: uma experiência industrial no espaço rural. In: BORGES, Maria Eliza Linhares. *Campo e cidade na modernidade brasileira*: literatura, vilas operárias, cultura alimentar, futebol, correspondência privada e cultura visual. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2008. p. 219-247.

6. DANTAS, Beatriz. *Fotografia*: o caminho percorrido. Memorial apresentado à Escola de Belas Artes/UFMG. 2003. p. 26. (Mimeo.)

7. Esta expressão foi usada pelo autor do artigo aqui mencionado e durante as entrevistas com outros fotógrafos da geração. SANTOS, Rui Cézar dos. A geração Blow Up. *Minas: minas. IV Mês Internacional da Fotografia*. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, maio de 1999. p. 20. Sobre esse fotógrafo, ver também: SANTOS, Rui Cezar dos. Vendo o I Encontro Mineiro de Fotografia. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, ano LVI, n. 15.975, terça-feira, 9 de agosto de 1983. Concedeu entrevista a Maria Eliza Linhares Borges e a Tibério França em 15 de agosto de 2006. Programa de História Oral/CEM/FAFICH/UFMG. (Rui Cezar dos Santos é economista de formação, foi professor de fotografia na UFMG; é mestre em fotografia pelo Pratt Institute de Nova York e hoje é professor de fotografia na Fumec).

8. Este texto é fruto da pesquisa *Profissionais da imagem e imagens de profissionais (Belo Horizonte, 1970-1990)*, financiada pela Fapemig entre março de 2007 e fevereiro de 2009. Colaboraram na sua realização os seguintes bolsistas de iniciação científica, financiados tanto pela Fapemig quanto pelo CNPq: Lucas Mendes; Luis Felipe Garrocho; Luisa Kattaoui, Carla C. Rodrigues e Iara S. Silva. Sobre as atividades do programa, ver: *www.fafich.ufmg.br/cem/historiaoral*.

9. Dentre as inúmeras obras que tratam do assunto, destacamos: FONTECUBERTA, Joan (Org.). *Fotografia*: Crisis de historia. Barcelona: Actar, 2002; e FATORELLI, Antonio; BRUNO, Fernanda (Org.). *Limiares da imagem* – tecnologia e estética na cultura contemporânea. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

10. MANGUENEAU, citado por MATA MACHADO, Marília Novais. Os arquivos. In: MATA MACHADO, Marília Novais. *Entrevista de pesquisa*: a interação pesquisador/entrevistado. Belo Horizonte: C/Arte. 2002. p. 90-93.

11. Por questão de espaço, nem todas as entrevistas gravadas, transcritas e indexadas puderam ser utilizadas neste artigo. Elas podem ser consultadas no Programa de História Oral/CEM/FAFICH/UFMG.

12. MANGUENEAU, citado por MATA MACHADO. *Entrevista de pesquisa*, p. 90-93.

13. SIRINELLI, Jean-François. A geração. In: FERREIRA, Marieta Morais; AMADO, Janaína. *Usos & abusos da história oral.* 3. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 2000. p. 135.

14. Entrevista realizada com Miguel Aun. Belo Horizonte, 9 de agosto de 2006.

15. Sobre essas questões, ver: BOURDIEU, Pierre. (Org.). *Un arte medio*: ensayo sobre los usos sociales de la fotografia. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. p. 81 *et. seq*.

16. O FCMG foi fundado em 25 de agosto de 1951. Em outro texto, tivemos a oportunidade de analisar a trajetória de seus primeiros anos. BORGES, Maria Eliza Linhares. Práticas fotográficas em uma realidade de localização periférica: o caso do Foto Clube de Minas Gerais. *Boletim – Grupo de estudos do Centro de Pesquisa de Arte & Fotografia*, São Paulo, USP, ano 2, n. 2, p. 65-72, 2007.

17. Entrevista realizada com Ana Lúcia Valadares por Maria Eliza Linhares Borges. Belo Horizonte, 23 de junho de 2006. Programa de História Oral/CEM/FAFICH/UFMG. (Ana Lúcia Valadares é fotógrafa profissional e se especializou em fotografia de moda).

18. Entrevista realizada com Marcelo Kraiser por Maria Eliza Linhares Borges. Belo Horizonte, 2 de junho de 2006. Programa de História Oral/

CEM/FAFICH/UFMG (Marcelo Kraiser é psicólogo de formação, fotógrafo e professor da Escola de Belas Artes/UFMG).

19. Entrevista gravada com Luis Felipe Cabral por Maria Eliza Linhares Borges. Belo Horizonte, 30 de novembro de 2007. Programa de História Oral/CEM/FAFICH/UFMG. (Luis Felipe Cabral é engenheiro de formação e professor de fotografia da Escola de Belas Artes/UFMG).

20. ESTATUTO do Foto Clube de Minas Gerais. Belo Horizonte, 13 de setembro de 1951. In: TAVARES, Mariana Ribeiro da Silva. *História da fotografia artística mineira*: o Foto Clube de Minas Gerais. Relatório de Pesquisa de Iniciação Científica, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1989. 21p. (Mimeo.)

21. Entrevista gravada com Wilson Baptista por Maria Eliza Linhares Borges. Belo Horizonte, 3 de agosto de 2006. Programa de História Oral/CEM/FAFICH/UFMG. (Wilson Baptista foi tabelião e primeiro presidente do FCMG. Hoje, aos 93 anos de idade, é reverenciado por muitos fotógrafos da geração *Blow-up* e outras posteriores).

22. Entrevista gravada com Elias Aun (membro fundador do FCMG). In: TAVARES. *História da fotografia artística mineira*.

23. COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 54.

24. Entrevista gravada com Wilson Baptista. Belo Horizonte, 3 de agosto de 2006.

25. Entrevista gravada com Luis Felipe Cabral. Belo Horizonte, 30 de novembro de 2007.

26. Entrevista gravada com Maria Amélia Palhares por Maria Eliza Linhares Borges. Belo Horizonte, 4 de julho de 2007. Programa de História Oral/CEM/FAFICH/UFMG. (Maria Amélia Palhares é formada em belas artes e foi professora de fotografia da Escola de Belas Artes/UFMG). *Pinhole* – do inglês, significando "buraco de alfinete" – é o nome dado à técnica que irá permitir que o fenômeno fotográfico se dê em um ambiente sem a presença de lentes (componente das máquinas fotográficas convencionais). Um furo é o que permite a formação da imagem em um recipiente ou espaço vedado à luz. Disponível em *http://www.latamagica.art.br/oque/oque.htm*. Acesso em 3 de abril de 2007.

27. Dado extraído do acervo do Festival de Inverno da UFMG.

28. Sobre sua história, ver: BORGES, Maria Eliza Linhares. Resenha do livro *O olhar eterno de Chichico Alkmim/The eternal vision of Chichico Alkmim*, organizado por Flander Sousa e Verônica Alkmim França (Belo Horizonte: Ed. B, 2005. 108p. Edição bilíngüe), publicada em *Varia História*, v. 22, n. 35, p. 235-239, jan.-jul. 2006.

29. IMBROSI, Françoise. De olho no Festival de Inverno. *Ampliação*, Belo Horizonte, ano 11, n. 51, seção: Entrevista, p. 3, jul. 1995.

30. Entrevista gravada com Beatriz Dantas por Maria Eliza Linhares Borges. Belo Horizonte, 26 de junho de 2007. Programa de História Oral/CEM/FAFICH/UFMG (Beatriz Dantas é fotógrafa desde os anos 1970, quando criou uma empresa de audiovisual; no início da década de 1980, ingressou na Escola de Belas Artes/UFMG como professora de fotografia, onde coordenou o departamento de fotografia, a área de fotografia de diversos Festivais de Inverno e, mais tarde, o centro cultural dessa mesma instituição).

31. Entrevista gravada com Eugênio Sávio pelos bolsistas Lucas Mendes Menezes, Luís Felipe Garrocho e Luísa Kattoui. Belo Horizonte, 15 de outubro de 2007. Programa de História Oral/CEM/FAFICH/UFMG (Eugênio Sávio é fotógrafo; fez o curso de comunicação social/UFMG, 1984-88; hoje é professor de fotografia no curso de comunicação social da PUC Minas).

32. Entrevista gravada com Rosangela Rennó pelos bolsistas Lucas Mendes e Luis Felipe Garrocho. Belo Horizonte, 25 de julho de 2007. Programa de História Oral/CEM/FAFICH/UFMG (Rosangela Rennó é fotógrafa, cursou arquitetura/UFMG e a Escola de Arte Guignard/Belo Horizonte, ambas na década de 1980).

33. Entrevista gravada com Cristiano Quintino por Maria Eliza Linhares Borges. Belo Horizonte, 14 de março de 2008. Programa de História Oral/CEM/FAFICH/UFMG (Cristiano Quintino iniciou sua formação no curso de engenharia civil/UFMG; ao longo de sua vida como fotógrafo, dedicou-se a diversos ramos da fotografia).

34. Além das entrevistas aqui mencionadas, o acervo do Programa de História Oral/CEM/FAFICH/UFMG gravou, transcreveu e indexou as entrevistas de Gil Prates, Wilson Avelar e Marcelo Prates.

35. Catálogo da exposição *10 Fotógrafas*. Belo Horizonte, Palácio das Artes, de 6 a 28 de abril, 1988. Acervo da biblioteca da Fundação Clovis Salgado; catálogo da exposição *Minas fotográfica*. Belo Horizonte, de 8 de abril a 22 de maio de 1992. Acervo da biblioteca da Fundação Clovis Salgado.

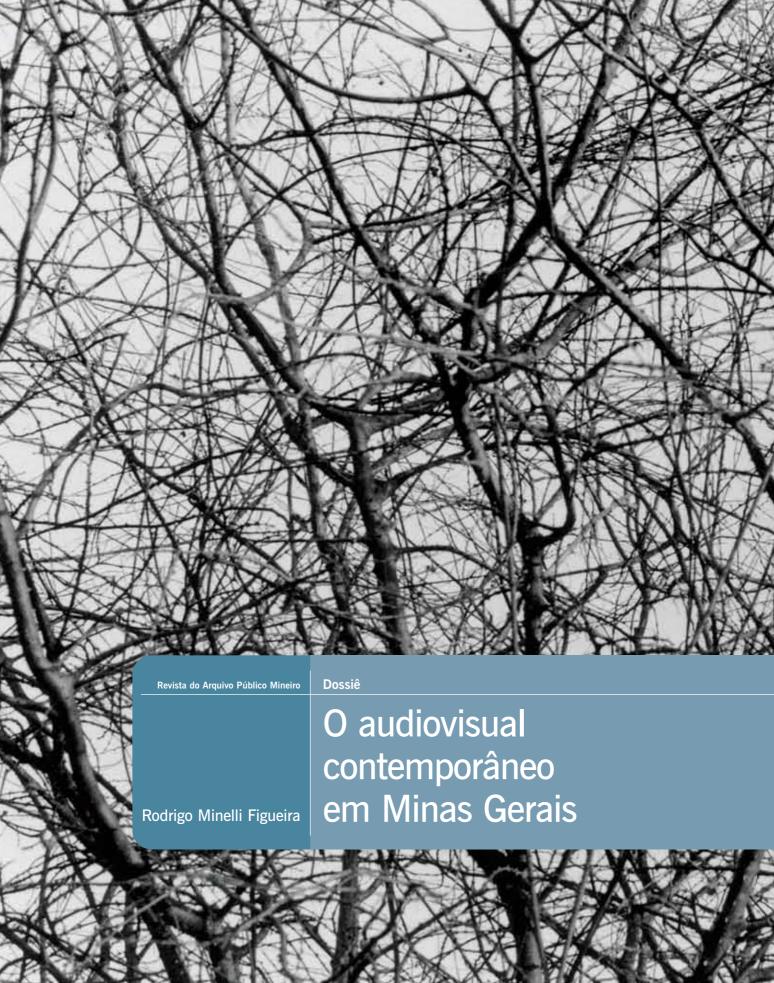
36. CARTIER-BRESSON, Henri. *O imaginário segundo a natureza*. Tradução de Renato Aguiar. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

Maria Eliza Linhares Borges é professora do Programa de Pós-Graduação em História/UFMG. É doutora em Sociologia pelo Iuperj (1997), pós-doutora em Fotografia pela ECA-USP (2004) e coordenadora do Programa de História Oral CEM/FAFICH/UFMG. Tem diversos artigos publicados em revistas acadêmicas sobre temas ligados à cultura visual dos séculos XIX e XX. Sobre fotografia, publicou *História & Fotografia*, 2ª ed., Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

Revista do Arquivo Público Mineiro

Dossiê

O audiovisual contemporâneo em Minas Gerais

Rodrigo Minelli Figueira

Já é possível se falar de uma escola mineira de audiovisual, na qual as mídias recentes exploram a fundo as possibilidades da imagem. Um grupo diversificado de artistas investiga e questiona os recursos dos meios que escolheram e o resultado se traduz nos prêmios e boa receptividade desse conjunto de obras em festivais de todo o mundo.

Falar sobre o audiovisual é trazer à tona uma história não muito bem definida e em constante mutação. É arriscar abordar um tema no mesmo momento em que se sucedem as gerações de realizadores. Essa tautocronia se configura àquele que se dispõe a estudá-las como um panorama por demais heterogêneo e rico em nuanças, com inúmeras áreas de sombras, de transparências e sobreposições, de transições e elipses.

Dada a rapidez com que se experimentam novas ideias e propostas e com que as possibilidades técnicas aumentam e se transformam, esta talvez seja uma tarefa semelhante à de Penélope, buscando analisar sua obra, enquanto esta se desfaz diante de seus olhos na escuridão da noite.

Sabendo da impossibilidade de enumerar aqui um repertório múltiplo e diversificado é que buscarei não citar autores e/ou obras específicas, na tentativa de uma análise dos fenômenos que marcaram a trajetória dessa prática artística a partir de um ponto de vista macroestrutural, tal como este possa ser percebido por aquele que se encontra nele inserido e presente.

Deixarei aos especialistas a discussão acerca da pertinência e adequação de se tentar traçar uma trajetória histórica tão recente e ao mesmo tempo a partir de um ponto de vista tão próximo quanto o que a narrativa em primeira pessoa possibilita. As possíveis deficiências e incorreções que uma tal perspectiva traz inerente à sua forma podem ser compensadas pelo testemunho direto daquele que presenciou a maioria das transformações aqui descritas, alguém que esteve inserido e de certa forma colaborou na construção delas.

É sabido que a sociedade contemporânea está permeada pelos artefatos técnicos de produção de imagens e sons, assim como pelos meios digitais de produção e distribuição. Se, por um lado, assistimos à crescente complexidade das formas de se distribuir a informação, por outro, as tecnologias desenvolvidas abrem inúmeras possibilidades expressivas e de comunicação.

Nada mais natural, portanto, que elas se manifestem como elementos não apenas de produção, como também de reflexão acerca dessa mesma sociedade. Como afirma Hans Belting, “na arte contemporânea a realidade das mídias, assim como antes a realidade da natureza, também incita o artista à reflexão de um mundo presente de signos e aparência”.[1]

Para tentarmos, então, analisar a sociedade contemporânea, ou parte dela, é necessário que compreendamos de que forma tais meios se encontram imbricados e de que forma os artistas têm se utilizado dessas tecnologias para pensar a nossa existência, conforme nos ensina Hegel em sua *Estética*, para quem a arte pode ser vista como uma espécie de “sintoma” da sociedade.[2] Nesse sentido, a arte, ou as obras de arte, aparecem ligadas à história e tornam visíveis o próprio desenvolvimento dela. Ou seja, podemos dizer que a arte torna manifesta a cultura, a visão de mundo, a maneira pela qual os homens concebem o estar no mundo, e pode fornecer ao “espírito a consciência de si próprio”.

Assim, para podermos entender a arte nos dias de hoje, é preciso que tenhamos em mente um processo em que a convergência entre os meios de comunicação e a prática artística cumpre um papel fundamental. Uma arte feita com os instrumentos técnicos atuais, propondo uma reflexão sobre o mundo que construímos e a maneira como o construímos hoje.

Limites entre as mídias

A crescente digitalização dos meios de produção e reprodução de imagens, textos e sons fez com que

esmaecessem os limites entre as mídias, as linguagens e os formatos, tornando as produções audiovisuais cada dia mais indeterminadas, tanto no que diz respeito às técnicas empregadas quanto às estéticas apresentadas, assim como às mídias utilizadas em sua distribuição e exibição.

Não são raras as obras dentro do domínio da arte eletrônica que são feitas para circular em diversos suportes e aparelhos, do telefone celular à televisão, da *world wide web* às mídias óticas. Esse trânsito de/entre as mídias, com suas necessárias e possíveis traduções, possibilita o surgimento de obras "mutantes", adaptativas, que se ajustam ao seu novo espaço de exibição à medida que são requisitadas, recombinando e explorando as características desta e daquela mídia.

Os trabalhos aos quais me refiro muitas vezes extrapolam os limites da tela ou mesmo das mídias e constituem fenômenos comunicacionais que hoje se definem pela noção de audiovisual. Assim, as linguagens da música, do cinema, da fotografia e do vídeo misturam-se às novas linguagens dos meios digitais, possibilitando formas inéditas de expressão.

Lugar privilegiado

Nesse contexto, Belo Horizonte é um lugar privilegiado no que diz respeito a uma produção voltada para uma prática atual do audiovisual ou, como alguns têm chamado a atenção, para um conceito contemporâneo do chamado "audiovisual expandido", em que as linguagens do cinema, da fotografia, do vídeo e da música misturam-se às novas linguagens dos meios digitais.

Nos últimos anos, temos visto uma série de obras produzidas na cidade ganhar prêmios nos principais festivais do país e do mundo, como Festival Videobrasil, É Tudo Verdade, os festivais de cinema do Rio e de Brasília, para ficar apenas nos principais eventos do gênero no Brasil; também nos festivais de Cannes e Clermont-Ferrand (França), Havana (Cuba), Oberhausen (Alemanha), Locarno (Suíça), o Sundance Festival nos EUA e o festival de Rotterdam (Holanda). Ao mesmo tempo, artistas da cidade têm seus trabalhos integrados em coleções e exibidos e distribuídos pelas principais instituições do mundo, como a Tate Modern na Inglaterra, o Guggenheim Museum, o Dia Art Foundation e a Electronic Arts Intermix nos EUA.

O crítico e curador Eduardo Valente vai mais longe ao reconhecer o ineditismo e a importância da produção da cidade:

> Fato é que nenhuma cena "regional" de cinema parece tão instigante e esplendidamente contemporânea (onde a produção em digital é particularmente marcante) quanto a belo-horizontina.[3]

Ou, como afirma a curadora Solange Farkas, criadora do Festival Internacional de Arte Eletrônica Videobrasil, um dos mais importantes eventos do gênero no mundo:

> Minas Gerais é o principal produtor de artistas que trabalham com um audiovisual expandido, que ultrapassa as barreiras da produção mais convencional. [...] As obras mineiras são mais reconhecidas fora do Brasil do que as de São Paulo e do Rio de Janeiro.[4]

Para tentar entender como isso aconteceu e de que forma as obras audiovisuais mineiras conquistaram tal *status*, é necessário voltar alguns anos atrás, quando uma transição tecnológica tomava corpo, a partir de meados dos anos 1970.

Pré-história

Até então, todo aquele que quisesse se arriscar no campo da produção audiovisual em Minas Gerais[5] acabava por seguir o caminho trilhado por aqueles que, anos antes, buscaram na literatura seu ofício, o caminho rumo ao Rio de Janeiro e, mais tarde, São Paulo. Ao final dos anos 1970, a produção audiovisual na cidade – à exceção de alguns produtos domésticos e um tímido mercado publicitário – praticamente inexistia. Contam-se nos dedos de uma mão longas-metragens produzidos em Belo Horizonte.[6]

Não havia na cidade escolas de cinema nem cursos profissionalizantes especializados. As principais universidades ofereciam, no máximo, disciplinas ligadas aos cursos de comunicação social, como jornalismo e publicidade, que, na sua maioria, referiam-se à televisão, à exceção talvez dos cursos de alguns poucos professores.[7]

Por isso, talvez, a cidade pôde ver surgir, praticamente a partir do nada, toda uma nova tradição audiovisual que hoje apresenta seus resultados pelo circuito de audiovisual autoral e artístico ao redor do mundo. A imagem eletrônica do vídeo e sua linguagem puderam se desenvolver em terreno fértil e sem os "vícios" de outras práticas audiovisuais tradicionais, como o cinema e a televisão.

Buscando explicar a vocação do audiovisual de Belo Horizonte para o vídeo, o artista e curador Lucas Bambozzi afirma:

> De fato, explica-se o interesse dos estudantes e pessoas que passam a ter o vídeo como referência audiovisual, exatamente por não ter vingado ali, por quase todo o período dos anos 80 e início dos 90, nenhum movimento em torno do cinema ou de uma televisão que, a partir de um pólo de produção local, criasse e absorvesse profissionais da imagem.[8]

Não tendo a possibilidade de uma formação acadêmica diretamente voltada para o cinema, os jovens[9] que se dedicaram à produção audiovisual na cidade tiveram de aprender pela experimentação e atividades em produtoras independentes, festivais, mostras e exposições, oficinas e workshops, residências artísticas e intercâmbios, palestras e seminários. Esse circuito de formação não formal foi responsável pelo surgimento de inúmeros artistas e realizadores, muitos deles hoje atuantes e responsáveis pelo nome internacional da cidade nesse cenário. Um grupo em que conviviam artistas plásticos, diretores, produtores, roteiristas, cenográfos, coreográfos, dançarinos, atores, poetas e músicos e que resultou na formação de uma "cena" de produção audiovisual baseada no vídeo e seu desdobramento tecnológico, os meios digitais de produção.

Entre as diversas experiências realizadas, incluem-se trabalhos de videoarte, performances, instalações, obras de multimídia, videoclipes, peças teatrais, documentários e mesmo programas de tevê experimentais e diferenciados e transmissão simultânea de apresentações artísticas, desfiles de moda e shows. Enfim, eram exploradas todas as possibilidades das mídias eletrônicas em trabalhos marcados pelo experimentalismo formal, técnico e poético.

As oficinas e os workshops, bem como as inúmeras palestras e mesas de discussão (não apenas as de eventos oficiais, mas também aquelas nos bares) formavam um espaço privilegiado que possibilitava uma intensa troca de experiências e maneiras de ver e pensar o audiovisual entre artistas, pesquisadores e curadores de arte eletrônica e digital.

Origens

Se existe hoje uma "cena" ou polo de produção audiovisual em Belo Horizonte, ou ainda uma espécie de característica própria, que poderia definir os trabalhos e artistas locais, esta nasceu no início dos anos 1980 e só alcançou a importância e relevância atuais porque muitos daqueles que surgiram naquele tempo continuam a atuar não só como artistas e curadores, mas também como professores, produtores culturais e organizadores de eventos, impulsionando a formação de novos realizadores e de um público atento e crítico.

Para o jornalista e blogueiro Sérgio Rosa, do site Overmundo,

> A tal cena mineira tem mais dúvidas do que certezas quanto à sua identidade. É mais heterogênea do que se pensa e vive mais de autocrítica do que de vanglória. Como se sabe, mineiro não tem a habilidade de falar bem de si mesmo e solidariedade não é uma das suas principais qualidades.[10]

Muitos autores e artistas mineiros, ao serem questionados sobre a existência ou a participação em uma "escola mineira de audiovisual", procuram se esquivar, querendo realçar a característica única ou singular de suas obras – o que é verdadeiro, devido à diversidade de abordagens e estéticas de cada realizador das novas gerações. Mas a importância e o papel, na formação desses novos nomes, de muitos daqueles que, ainda nos anos 1980, questionaram, experimentaram, produziram e "inventaram" essa cena é também inegável.

A inquietação de toda essa geração hoje se materializa nas telas e nos resultados de festivais ao redor do mundo, apontando para novos modelos de produção audiovisual e reafirmando a infinita possibilidade de invenção e de criação do homem, que se sedimenta quando se aprende a reconhecer no passado suas raízes.

Notas |

1. BELTING, Hans. *O fim da história da arte*: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

2. HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética I*. São Paulo: Edusp, 2001.

3. VALENTE, Eduardo. *Alguma coisa acontece em Minas Gerais*. Disponível em *http://www.revistacinetica.com.br/cenamg.htm.*

4. "Filme 'Acidente' mostra 'escola mineira' no Festival Sundance" – reportagem da *Folha de S.Paulo*, publicada em 23 de janeiro de 2007, acerca do filme de Cao Guimarães. Disponível em *http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u67782.shtml.*

5. Veja-se, por exemplo, a carreira do cineasta Neville de Almeida: *A dama do lotação* (1978), *Os sete gatinhos* (1980) e *Rio Babilônia* (1982).

6. Dos quais se deve citar ao menos *Idolatrada* (1983), de Paulo Augusto Gomes, e *A dança dos bonecos* (1986), de Helvécio Ratton.

7. Em especial os professores José Tavares de Barros, Silvino Costa e Ronaldo de Noronha, na UFMG, e Paulo Antônio Pereira, na antiga Universidade Católica, hoje Pontifícia Universidade Católica – PUC Minas.

8. BAMBOZZI, Lucas. Oportunidade para lembrar. In: MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brazil*: três décadas de vídeo brasileiro. São Paulo: Itaú Cultural, 2003. p. 238.

9. Para citar apenas alguns nomes, Eder Santos estudou belas artes, Rafael Conde é formado em economia, Patrícia Moran fez história, Lucas Bambozzi é jornalista, Kiko Goifman, sociólogo, Chico de Paula estudou arquitetura e Cao Guimarães fez filosofia.

10. ROSA, Sérgio. *Recortes atuais do audiovisual mineiro*, 24 de maio de 2007. Disponível em *http://www.overmundo.com.br/overblog/recortes-atuais-do-audiovisual-mineiro.*

Rodrigo Minelli Figueira é doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), mestre em Sociologia da Cultura pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e professor do Departamento de Comunicação Social da mesma instituição, na área de vídeo e novas tecnologias. Atualmente, coordena as atividades do Vivo Arte.mov – Festival Internacional de Mídias Móveis, que se encontra em sua quarta edição.

Revista do Arquivo Público Mineiro

Dossiê

Cinematographo: doença da moda

Sonia Cristina Lino

A chegada dos primitivos *cinematographos* a Minas Gerais alterou substancialmente a maneira de as pessoas se relacionarem com o mundo. A influência foi tal que houve quem considerasse a nova mania uma doença.

A associação entre cinema e doença, a que se refere o título deste texto, encontra-se no jornal *O Pharol*, de Juiz de Fora, de 1909. A saber, o jornal diagnostica a doença e sugere a medicação:

> A cinematografia é a doença da moda. Juiz de Fora, então, é um vasto hospital de cinematografômanos e só o tempo, o grande mestre e, quase sempre, o grande médico, poderá dar alívio a tantos enfermos.[1]

O jornal se refere ao crescimento de público e ao surgimento de quatro salas de exibição na cidade entre os anos de 1908 e 1909: o Cinema Juiz de Fora, o Cine Pathé, o Ideal Cinema e o Cinema Paris.[2] Esse sucesso pode ser atribuído ao fato de Juiz de Fora ter sido a primeira cidade mineira a conhecer o cinema.

Em Minas Gerais, a primeira exibição de cinema ocorreu em 23 de julho de 1897, no Teatro Juiz de Fora. Apresentada ao público como uma entre as muitas atrações trazidas pela companhia de variedades de Germano Alves, a estreia foi amplamente divulgada pela imprensa local.[3]

A companhia, vinda de exibição no Rio de Janeiro, era composta por um grupo de artistas que apresentava números musicais, teatrais e circenses e tinha o cinematógrafo como principal atração.[4]

Assim, apenas dois anos após sua invenção, o público juiz-forano já podia usufruir de um dos maiores símbolos da modernidade urbana, o cinematógrafo. Em pequenas filmagens que mostravam cenas do cotidiano europeu, como registraram os anúncios do *Jornal do Comércio* entre os dias 22 e 24 de julho, o público foi apresentado à novidade: *Corrida de sacos no Campo Grande* (Lisboa), *Corridas de touro em Sevilha*, *Partida de um batalhão espanhol para Cuba*,[5] *O Czar em Paris*, *Os lanceiros da rainha* (Lisboa) e *Batalha de neve em Lion*.[6]

Epidemia

Segundo os jornais, o que se seguiu às primeiras exibições foi, para continuar usando a metáfora médica do título, uma verdadeira epidemia de um público ansioso para ver a novidade.

> O cinematógrafo tem sido nestas duas noites nota de sucesso no nosso Teatro. Hoje haverá espetáculo variado [...], visto que o cinematógrafo já está conhecido do nosso público como uma verdadeira maravilha deste fim de século.[7]

A empolgação da primeira exibição só fez crescer ao longo da década seguinte, quando se instalaram na cidade as primeiras salas de exibição fixas, disseminando a “febre dos cinematógrafos”.

Em 1908 e 1909, várias companhias se apresentaram em Juiz de Fora, trazendo na programação a novidade; também salas de exibição foram inauguradas e exaltadas pelos jornais locais, que teciam elogios e estimulavam o público a assistir às películas: “à estréia do cinema-teatro, logo à noite, estarei de pé, firme, e espero que, comigo, todos os leitores desta seção”,[8] escreveu o entusiasmado jornalista de *O Pharol*.

Entusiasmo que não arrefeceu quando, anos mais tarde, foi inaugurado o Cine Pathé:

> Projeções sem cansaço da vista nem trepidação alguma. Programas excepcionais: fitas belíssimas recebidas em primeira mão, exibidas ao mesmo tempo que no Rio [...] A empresa chama a atenção das exmas. famílias e cavalheiros para os programas a se distribuírem durante a semana.[9]

Ou quando o *Jornal do Comércio*,[10] comentando os equipamentos do Cinema Paris, faz referência à qualidade do cinematógrafo e do “elegante teatrinho

que toda noite se enche, tornando-se ponto de encontro da boa sociedade juiz-de-forana".[11]

A proximidade de Juiz de Fora em relação ao Rio de Janeiro, então capital da República, contribuiu para a precocidade da chegada do cinema na cidade, mas esse fato, por si só, não explica o entusiasmo com que a novidade foi acolhida e se espalhou pelo estado.

Em 10 de julho de 1898, o cinema chegou à recém-inaugurada capital do estado por meio da companhia de William Mardock. Em setembro do mesmo ano, Belo Horizonte recebia a Cia. Dramática Apolônia Pinto, que se instalou na cidade e apresentou o *cinematographo* ao público, causando o mesmo impacto.

Em 1907, o Cine Central foi inaugurado na capital, à rua da Bahia; no ano seguinte, foi a vez do Cinematógrafo Maciel. E, em 1911, Belo Horizonte já possuía seis salas de exibição: o Pavilhão Variedades, o Familiar, o Colosso, o Comércio, o Bahia e o Parque Cinema. Já nas décadas de 1920 e 1930, surgiram os grandes espaços influenciados pelos grandes cinemas americanos.[12]

Desnecessário alongar a lista de municípios que, a partir da Zona da Mata e com a chegada da eletricidade, conheceram o *cinematographo* e foram por ele "contaminados". E não só como espectadores, mas também como produtores de filmes. Basta a lembrança de que um dos maiores nomes da cinematografia brasileira foi o mineiro Humberto Mauro, que, no início da década de 1920, em Cataguases, na Zona da Mata, foi acometido pela "doença do *cinematographo*" e nos seus 86 anos de vida nunca se curou. Realizou mais de duas centenas de filmes entre documentários e filmes ficcionais, atuando em várias funções (diretor, roteirista, ator etc.) e ajudando a escrever, ao longo da sua carreira, vários capítulos da história do cinema brasileiro.[13]

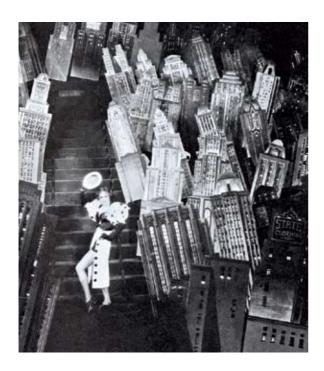
O empresário João G. Carriço (Juiz de Fora, 1886-1956) anunciando o cinematógrafo em Juiz de Fora, MG, *circa* 1906. In: GOMES, Paulo Augusto. *Pioneiros do cinema em Minas Gerais.* Belo Horizonte: Crisálida, 2008.

O sucesso e a grande recepção que teve o cinema em seus primórdios em terras mineiras, e posteriormente ao longo da primeira metade do século XX,[14] não difere muito dos registros e relatos sobre o impacto da imagem em movimento no público de outras regiões do Brasil e do mundo.[15]

Modernidade

O cinema foi, antes de tudo, um símbolo da modernidade urbana, expressão da sociedade industrial e científica que mudou a percepção do mundo, da natureza e da relação tempo-espaço. Durante todo o século XIX, a ciência criou as condições para o surgimento da técnica que possibilitaria o registro e projeção cinematográficos.

Notas Elegantes – a hora chic em Bello Horizonte é a da matinée do Cinema Odeon, onde se reúne a nossa melhor sociedade. Fotografia de autor desconhecido. Belo Horizonte, MG, *circa* 1918.
Fundo Tipografia Guimarães/Arquivo Público Mineiro – TG-104-002. *www.siaapm.cultura.mg.gov.br*

Fachada de cinema. Fotografia de autor desconhecido. Belo Horizonte, MG, *circa* 1920.
Fundo Tipografia Guimarães/Arquivo Público Mineiro – TG-201-005. *www.siaapm.cultura.mg.gov.br*

O cinema de Hollywood como ícone de modernidade. Cenografia de Busby Berkeley para *42nd Street*, de 1933, com Ruby Keeler. In: SCHEUER, Steven H. *The movie book.* London: Octopus Ltd., 1975.

Sobre esse papel simbólico do cinema na modernidade, o professor Ismail Xavier observou:

> Ao lado dos automóveis, bondes e luzes das ruas, os interiores servem de palco para o desenvolvimento de novos espetáculos e atrações. No interior desta agitação, o cinema foi uma novidade entre outras tantas, fazendo parte do conjunto de espetáculos que mobilizavam os mais diversos aparelhos e mecanismos, onde o cérebro humano e a eletricidade combinavam-se para mostrar algo de novo a espectadores em busca de novas atrações.[16]

E foi exatamente esse encantamento com as possibilidades da tecnologia moderna que contribuiu para uma nova percepção da relação tempo-espaço. Fenômeno que se deu em todo o mundo, a sedução pelas novidades teve uma conotação um pouco mais complexa nas regiões mais afastadas da modernidade anglo-saxônica do hemisfério norte.

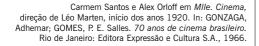
As imagens modernas que chegavam mostravam mais do que pessoas em movimento realizando atividades cotidianas identificáveis pelo espectador. Mostravam outras possibilidades de se fazer o mesmo, outras formas de viver em sociedade, outra estética e outros hábitos, abrindo para o público a possibilidade de reconfiguração de seu cotidiano. Não me refiro aqui a uma tentativa de “cópia” do que era visto na tela, embora este tenha sido um pensamento frequente entre os realizadores brasileiros das décadas de 1920 e 1930:

> Fazer um bom cinema no Brasil deve ser um ato de purificação de nossa realidade através daquilo que merece ser projetado na tela: nosso progresso, as obras de engenharia moderna, nossos brancos bonitos, nossa natureza. É preciso um cinema de estúdio, como o norte-americano, com interiores bem decorados e habitados por gente simpática.[17]

Refiro-me, sim, ao conceito de mimese no sentido atribuído ao termo por Paul Ricouer,[18] ou seja, a ressignificação da narrativa, a partir da mobilização de narrativas-imagens primárias, que apontam para a criação. Como exemplo, cito a fala de uma italiana entrevistada para um documentário produzido pela BBC em comemoração à virada do século XX para o XXI.[19]

Lisetta Salis assistiu a seu primeiro filme em 1926 e declara:

> Todos os filmes americanos eram divertidos. Ao mesmo tempo nos faziam nos sentir atrasados, pois as pessoas nos filmes eram ricas, bem-sucedidas, felizes e se vestiam bem.

Carmem Santos e Alex Orloff em *Mlle. Cinema,* direção de Léo Marten, início dos anos 1920. In: GONZAGA, Adhemar; GOMES, P. E. Salles. *70 anos de cinema brasileiro.* Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura S.A., 1966.

"*Para* [Oto Jacob], *Lembrança de Lelita Rosa*", estrela do cinema nacional dos anos 1920. Fotografia de De Los Rios, Rio de Janeiro, RJ, 1931. Coleção Luís Augusto de Lima, Nova Lima, MG.

> Faziam que nos sentíssemos desprezíveis porque éramos pobres e menos elegantes.[20]

Essa consideração, que constata as diferenças socioeconômicas entre as diversas regiões do mundo, que se tornaram mais evidentes com a maior circulação de imagens e filmes, pode ser entendida também como motor de criação. No caso da Itália, o surgimento do neorrealismo italiano, um dos movimentos cinematográficos mais importantes do século XX, foi uma reação à fantasia vinda do exterior em época de pós-guerra.

Ao falar de sua visita à Itália em 1938, Humberto Mauro se referiria ao neorrealismo:

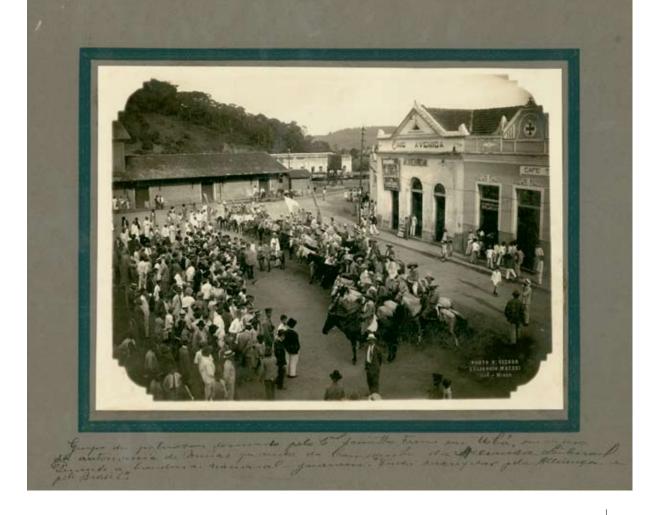
> Em 1938, fui a primeira pessoa a representar o Brasil num festival internacional [...] Dei entrevista na Itália explicando que, enquanto nós fazíamos *Favela dos meus amores,* eles mostravam *Cipião, o africano* ou filmavam *Os últimos dias de Pompéia*. Nós queríamos conhecer a vida da Itália como ela é. Muito tempo depois é que veio o neo-realismo.[21]

Chama a atenção o impacto que o cinema teve, nas primeiras décadas do século XX, nas sociedades mais pobres e ainda baseadas economicamente nas atividades agrárias.

Estranhamento

Nas regiões onde o processo de urbanização ainda estava em fase de transição ou convivência com as tradições rurais, como foi o caso do Brasil, e de Minas Gerais em particular, o encantamento com a técnica e com as possibilidades que o cinema abria com a circulação de imagens se misturava com o estranhamento do que era mostrado.

Por intermédio dos jornais da primeira década do século XX, podem-se constatar o deslumbramento causado pela modernidade e a necessidade de criação de um suporte material local que possibilitasse o acesso à novidade.

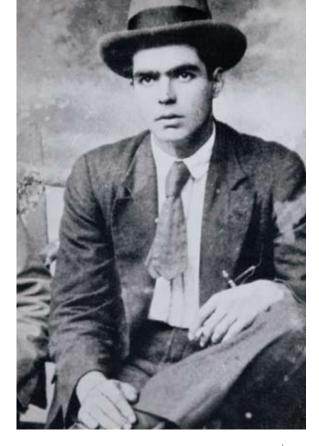
> À inauguração do Cinema-Teatro, afluiu uma concorrência assombrosa e descomunal. Era

Praça em Ubá com o Cinema Avenida e cavalaria formada pelo coronel Jacintho Freire na campanha da Aliança Liberal. Photo D. Viçoso – Celidônio Mazzei. Ubá, MG, 1930. Fundo Secretaria do Interior/Arquivo Público Mineiro – SI-109. *www.siaapm.cultura.mg.gov.br*

> belíssimo o aspecto que apresentava a nossa suntuosa casa de espetáculos [...] O público não regateou aplausos aos proprietários do novo cinematógrafo, que a esta hora devem estar satisfeitos com o brilhante resultado da estréia.[22]

Dois meses depois, quando da reinauguração do Cinema Pharol, outro periódico da cidade associaria o “apurado gosto artístico” das instalações com a grandiosidade da construção que era minuciosamente descrita: “[...] o salão de espetáculos mede 28m de comprimento por 7,5 de largura e 7 de altura. Na 1ª. classe, existem 201 cadeiras e, na 2ª., 245”.[23]

Em 1911, quando as salas de exibição já estão consolidadas na cidade, os jornais começam a fazer tímida menção aos filmes sempre de forma elogiosa, mas sem se deterem ainda no conteúdo:

> Alcançou o maior sucesso o empolgante filme – Jerusalém libertada – que se exibiu ontem no popular Pharol [...] que é, sem nenhum favor, o que de mais perfeito existe na arte cinematográfica.[24]

> Um dos primores da cinematografia moderna – o lindo filme, de mil metros, Pathé Frères – “Notre Dame de Paris”, cujo entrecho vário e empolgante, se extraiu de uma das mais fulgurantes criações do gênio de Victor Hugo. De um colorido pouco comum, de brilhantíssima encenação, será exibido Domingo.[25]

Humberto Mauro (Volta Grande, MG, 1897-1983). In: *Revista Filme Cultura*, Rio de Janeiro, Embrafilme – Ministério da Educação e Cultura, n. 43, janeiro-abril 1984.

Cartaz do filme *Thesouro perdido*, dirigido por Humberto Mauro, premiado como melhor filme brasileiro em 1927. In: GOMES, Paulo Augusto. *Pioneiros do cinema em Minas Gerais.* Belo Horizonte: Crisálida, 2008.

De acordo com essas citações, comuns à época, a ênfase recaía sobre as questões técnicas das produções, tais como a extensão das películas ou o naturalismo na reprodução das imagens. Os aspectos relativos à linguagem e ao conteúdo só começaram a aparecer na imprensa nas décadas seguintes, quando, paralelamente ao desenvolvimento da linguagem, surgiram as primeiras teorias cinematográficas. Sem me deter nesse aspecto, em função das dimensões deste texto, o principal nome do cinema mineiro que surge nessa fase, e é recuperado pelo Cinema Novo na década de 1960, é Humberto Mauro.

Importância de Humberto Mauro

Desde as primeiras investidas na direção, ainda em Cataguases, na década de 1920, Mauro já imprime o que seria sua marca como cineasta, a busca do conhecimento técnico da linguagem universal para mostrar temas brasileiros em voga na época: a natureza, os hábitos e as relações humanas no interior do Brasil, mediados pela religiosidade e pela moral católica.

Antes de se mudar para o Rio de Janeiro, onde trabalharia em produções ficcionais para a Cinédia, de Adhemar Gonzaga, e a Brasil Vita Filmes, de Carmem Santos, e, posteriormente, em produções documentais no Ince (Instituto Nacional do Cinema Educativo),[26] Mauro produziu em Cataguases cinco filmes ficcionais de longa-metragem: *Valadião, o cratera* (1925), *Na primavera da vida* (1926), *Thesouro perdido* (1927), *Braza dormida* (1929) e *Sangue mineiro* (1930). Foi graças ao interesse de Adhemar Gonzaga em desenvolver o cinema brasileiro que os filmes de Mauro da fase de Cataguases receberam as primeiras citações na revista *Cinearte* (1926-1942), na qual Gonzaga mantinha a coluna *Cinema brasileiro*.

A importância de Mauro para o cinema brasileiro está no fato de ele ter sido um dos pioneiros na transposição de temas nacionais para as telas. Com domínio da técnica, criatividade e olhar apurado, retratou cenas do cotidiano, da história e do folclore nacionais.

A referência a Mauro é quase obrigatória quando se trata de abordar o cinema em Minas Gerais, mas ela entra aqui como exemplo de tentativa de "medicar a doença do cinematógrafo", de que fala o título deste texto.

O cinema tratado como uma "doença moderna" faz lembrar as considerações de Freud em *O mal-estar na civilização*, texto no qual desenvolve a ideia de que a civilização moderna é responsável tanto pelo sofrimento psíquico causado pelo afastamento do homem de sua natureza quanto pela possibilidade de criar proteção contra esses sofrimentos.[27]

Doença moderna

O cinema, se, por um lado, se apresenta como expressão técnica e artística da civilização moderna, fonte do "mal-estar" diagnosticado por Freud, por outro, funciona como paliativo ao sofrimento da perda de um modo de vida, em que os limites eram bem demarcados pela religiosidade, pela natureza e ainda pela conservação de imagens que ativam a memória e a possibilidade de visualizar formas de organização de vida que persistem ou se perderam com a modernidade.

Uma questão se coloca para as regiões organizadas de acordo com a tradição rural e religiosa, como foi o caso do Brasil. Como articular o universal, determinado pela modernidade das sociedades industrializadas do hemisfério norte, com o singular e o local das sociedades que se encontravam na periferia do sistema? O cinema, por ser uma forma de expressão de massa, potencializa esse sentimento ambíguo de um desejo de modernização, acompanhado de uma necessidade de conservação das características locais.

A resposta a essa questão seguiu dois caminhos: de um lado, um discurso modernizador que defendia o investimento em condições materiais de exibição, como porta de entrada para a modernidade. A solução dada pelo jornal *O Pharol* na continuidade da citação que abre este texto exemplifica essa posição:

> À rua Halfeld, num pequeno trecho, talvez não chegue a 100 metros, já vi funcionando, ao mesmo tempo, quatro cinematógrafos, e, o que é mais admirável ainda, cheios de espectadores. Vai agora nossa urbes ter o quinto cinematógrafo – e que cinematógrafo! – moderno, caprichosamente montado e a preços reduzidíssimos, segundo me informam os empresários.[28]

Embora o texto inicie diagnosticando a "doença", o remédio encontrado parece ser a criação de condições materiais para que ela se instale. Posição confirmada naquele mesmo ano e nos seguintes por outras matérias dos jornais locais:

> Já se concluiu a construção do Polytheama Juiz de Fora, estando a cidade dotada de mais uma elegante e confortável casa de diversões. Edificado com segurança, provido de excelentes acomodações, o Polytheama, cuja inauguração terá lugar no dia 5 de novembro, vem satisfazer a uma aspiração antiga de nosso meio.[29]

De outro lado, sobretudo na década seguinte e esporadicamente, surgiram vozes que suspeitaram desse remédio industrializado e propuseram que não fossem abandonados os remédios caseiros, chazinhos e ervas medicinais da cultura local no tratamento da "doença". Este foi o caso de Humberto Mauro:

Cartão-postal do Cine Theatro Central de Juiz de Fora. Fotógrafo e editor desconhecidos. Juiz de Fora, MG, década de 1930. Coleção Otávio Dias Filho, Belo Horizonte, MG.

CINE THEATRO Central
JUIZ DE FÓRA

> O nosso filme será, sem dúvida, aquele que virá transportar para a tela o ambiente brasileiro, e isto à medida que se for estudando e interpretando o nosso meio; esse estudo e essa interpretação só poderão ser feitos através do trabalho prático, da análise do meio nacional em que vivemos, processada incessantemente, com a paciência inabalável dos tenazes. O cinema entre nós terá que nascer do meio brasileiro, com todos os seus defeitos, qualidades e ridículos, com a marcha precária e contingente de todas as indústrias que florescem traduzindo as necessidades reais do ambiente em que se formam.[30]

Se o melhor remédio era importado, caseiro ou um misto dos dois, não se pode afirmar; o fato é que, um século depois do diagnóstico feito pelo jornalista de *O Pharol*, de que "o cinematógrafo é a doença da moda", percebe-se que o mal se instalou de forma irreversível. E que, desde então, não se trata de buscar a cura, mas de encontrar formas de conviver com a doença. Como disse Freud sobre a civilização ocidental:

> [...] seja qual for a maneira por que possamos definir o conceito de civilização, constitui fato incontroverso que todas as coisas que buscamos a fim de nos protegermos contra as ameaças oriundas das fontes de sofrimento, fazem parte desta mesma civilização.[31]

O impacto do cinema nas gerações que sucederam à primeira exibição do cinematógrafo naquele 23 de julho de 1897, em Juiz de Fora, foi muito maior que o diagnóstico da "doença da moda" e a medicação que seria usada para controlar seus sintomas. Ao longo do século XX, a cidade viu nascer e morrer várias salas de exibição – o Cine Glória, o Popular, o Paraíso, o São Mateus, o Palace, o Veneza etc. – enquanto outras permaneceram, como o Central. Porém, o importante a ser dito é que, até o fim do século, tanto as salas quanto os filmes projetados deixaram suas marcas na memória dos espectadores que se revezaram por décadas nas poltronas dos cinemas da cidade.

Cine Palace

Finalizando, deve-se abrir um parêntese para a história do Cine Palace, que se cruzou com a minha, dois anos após eu ter me mudado para Juiz de Fora.

O Cine Palace, inaugurado em 19 de novembro de 1948, marcou gerações de jovens juiz-foranos não só pelo tamanho (o cinema tinha 1 mil lugares) e pela decoração *art déco,* com mármore rosa e espelhos importados da França, mas também pelas superproduções que exibia e que marcaram a memória de muitos juiz-foranos até seu fechamento, em 18 de novembro de 1984.[32]

Quinze anos depois, em 1º de setembro de 1999, mais de um século após a primeira exibição de cinema em Juiz de Fora, o Cine Palace foi reinaugurado na esquina das ruas Halfeld e Batista de Oliveira, trazendo, entre as modificações, a duplicação da sala e uma alteração no nome, acrescido o de um dos patrocinadores da reforma da sala, passando a se chamar Espaço Unibanco Palace.

Na estreia e nos dias que se seguiram, foi possível ter acesso a um pequeno artigo de seis páginas em uma brochura que ficava à disposição dos espectadores no *hall* do cinema. Assinada pelo jornalista Geraldo Mayrink, chama-se *A primeira sessão de cinema: memórias do Palace em Juiz de Fora* e nela o autor descreve a influência do cinema na sua vida e na dos seus colegas de geração. O texto, subjetivo como toda memória, entrelaça as primeiras impressões de infância com a suntuosidade da arquitetura do cinema, o impacto dos filmes de aventura dublados e as transformações econômicas que fecharam aquele e outros cinemas da cidade décadas depois, mas que deixaram marcas em seus espectadores.

Sobre os primeiros filmes dublados, diz:

> Toda uma geração pensou que jamais entenderia direito o sentido de tudo aquilo quando foi salva com a inauguração do luxuoso Cine Palace [...] Aí o cinema começou a falar [...] No Palace, não se precisava de explicações nas legendas que, de resto, os meninos não saberiam decifrar. Era impressionante o que se passava naquelas salas [...] Tanto que se grudou para sempre na memória daquelas crianças e dizem até que moldando o caráter delas para o resto de seus dias.[33]

O cinema não foi apenas uma "doença da moda", mas, assim como a civilização que possibilitou o seu aparecimento, foi uma "alteração genética" que interferiu na forma como as gerações posteriores passaram a ver o mundo e a se relacionar, qualquer que fosse o paliativo que se apresentasse na tela.

Notas |

1. *O Pharol,* 17 de outubro de 1909, p. 1.

2. FERRAZ, Rosane Carmanini. *A chegada do cinema em Juiz de Fora*: uma nova opção de entretenimento no centro cultural de Minas Gerais (1897-1912). Monografia – Departamento de História, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2000. p. 41-45.

3. FERRAZ. *A chegada do cinema em Juiz de Fora*.

4. GALDINO, Márcio da Rocha. *Minas Gerais*: ensaio de filmografia. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, 1983.

5. *Jornal do Comércio,* 22 de julho de 1897.

6. *Jornal do Comércio,* 24 de julho de 1897.

7. *O Pharol*, 25 de julho de 1897.

8. *O Pharol*, 17 de outubro de 1909.

9. *O Pharol*, 1º de dezembro de 1909, p. 1.

10. *Jornal do Comércio,* 3 de julho de 1909, p. 2.

11. *Jornal do Comércio,* 3 de julho de 1909, p. 2.

12. Cf. o site *www.descubraminas.com.br*. Acesso em 12 de janeiro de 2009.

13. LINO, Sonia Cristina. Humberto Mauro e o Cinema Novo. *LOCUS* – Revista de História, v. 6, n. 1, p. 117-126, 2000; LINO, Sonia Cristina. A história no cinema de Humberto Mauro: uma análise do filme *Descobrimento do Brasil – 1937*. *Locus* – Revista de História, v. 7, n. 1, p. 27-41, 2001.

14. Vários grupos de cinéfilos e estudiosos de cinema surgiram ao longo do século XX em Minas Gerais: Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais (CEC), fundado em 1951; o Cineclube Belo Horizonte, em 1953; o Cineclube Universitário, em 1966; a Federação de Cineclubes de Minas Gerais, em 1960, além de grande número de publicações e cinejornais.

15. Ver GUNNING, Tom. Fotogramas animadas: contos do esquecido futuro do cinema. In: XAVIER, I. (Org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 21-42.

16. XAVIER, Ismail. *Sétima arte*: um culto moderno. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 26.

17. CINEARTE, 11 de dezembro de 1929.

18. RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1994. v. 1.

19. PEOPLE'S CENTURY. Episódio *Great Escape*. BBC Television, 1995.

20. PEOPLE'S CENTURY. Episódio *Great Escape*. BBC Television, 1995.

21. REVISTA MANCHETE, 25 de julho de 1964. Citada por SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora da Unesp, 2004. p. 218.

22. *O Pharol*, 17 de outubro de 1909, p. 2.

23. *O Pharol*, 11 de dezembro de 1909, p. 2.

24. *Jornal do Comércio*, 25 de junho de 1911, p. 2.

25. *Jornal do Comércio*, 11 de novembro de 1911, p. 2.

26. SCHVARZMAN. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*.

27. FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

28. *O Pharol,* 17 de outubro de 1909, p. 1.

29. *Jornal do Comércio*, 25 de outubro de 1910, p. 2.

30. MAURO, Humberto. In: VIANY, Alex (Coord.). *Humberto Mauro*: sua vida, sua arte, sua trajetória no cinema. Rio de Janeiro: Artenova/ Embrafilme, 1978. p. 108.

31. FREUD. *O mal-estar na civilização*.

32. MAYRINK, Geraldo. *A primeira sessão de cinema*: memórias do Palace de Juiz de Fora. Texto editado para reinauguração do Cine Palace sob o nome de Espaço Unibanco Palace e patrocinado pelo Unibanco e o Instituto Moreira Salles.

33. MAYRINK. *A primeira sessão de cinema.*

Sonia Cristina Lino é professora associada da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Atua na área de História Contemporânea, com ênfase em História Intelectual e Cultural, e é autora de vários textos ligados à relação história, cinema e literatura.

Revista do Arquivo Público Mineiro

Ensaio

Guerra dos Emboabas: balanço histórico

Adriana Romeiro

Ao longo dos tempos, a Guerra dos Emboabas vem sendo motivo de interpretações diversificadas, conforme as simpatias e tendências políticas dos historiadores que a abordam. Transcorridos 300 anos de sua eclosão, é hora de refletir sobre as diversas apropriações historiográficas do tema.

> Em 2008, comemorou-se o tricentenário da Guerra dos Emboabas. Um ano antes, a imprensa, fiel à cronologia mais tradicional, apressou-se em celebrar a data, e um e outro artigo foi publicado, repisando os velhos clichês sobre o evento, a exemplo do caráter nativista e a cobiça pelo ouro como principal motor. A efeméride oferece uma boa oportunidade para se refletir sobre a fortuna crítica do conflito, que, inexplicavelmente, permanece pouco explorado pelos estudiosos. O enorme fascínio da Inconfidência Mineira tendeu a ofuscar tudo à sua volta, transformando o século XVIII mineiro numa crônica quase pacífica, ameaçada pela ousadia de Tiradentes, o mais legítimo arauto da causa da Independência contra uma metrópole tirânica e espoliadora. Em comparação com ela, a Guerra dos Emboabas parece perder seu vigor e sua relevância histórica – e mesmo o fato de ter ocorrido nas origens da história mineira, revestindo-a das dimensões de um evento fundador, foi considerado antes uma fraqueza, uma vez que se confundia com a infância de um povo que só alcançaria maturidade muito tempo depois.

Há quase dois séculos, a Guerra dos Emboabas integra o repertório das chamadas revoltas nativistas, expressão que designa os movimentos coloniais que tinham em sua origem o sentimento de amor à pátria e que se opunham à opressão da metrópole. É bem conhecida a tradição da historiografia oitocentista de conceber os movimentos políticos do período colonial em função de um suposto ideal de libertação nacional, associado à paulatina tomada de consciência em relação à metrópole, que desembocaria na independência do Brasil. Sob essa perspectiva, as revoltas coloniais constituiriam prefigurações de um acontecimento culminante que, completando os elos de uma cadeia, dotava-as de sentido e lógica, inscrevendo-as numa única totalidade. Ao lado de eventos como a Revolta de Beckmann, a Insurreição Pernambucana e a Guerra dos Mascates, a Guerra dos Emboabas seria, assim, o despertar do nativismo em solo mineiro, a pungente luta do colonial contra o metropolitano.[1]

Problema para historiadores

Mas, diferentemente das demais revoltas nativistas, nas quais não há dificuldade para se identificar o grupo social imbuído de um caráter autonomista ou nacionalista, a Guerra dos Emboabas impôs um problema sério aos historiadores: seriam os paulistas ou os emboabas os verdadeiros nativistas, os campeões da causa nacional? A questão dividiu a historiografia, que se viu então mergulhada em longo e estéril debate sobre o caráter ideológico do movimento. Naquele contexto, a investigação empírica estava fora do horizonte dos estudos e grande parte do que se escreveu sobre o tema permaneceu atrelado a um *corpus* documental bastante fragmentário e reduzido. A polêmica historiográfica girava, então, em torno da interpretação das evidências e, à exceção de Soares de Mello, nenhum historiador se aventurou em direção a novos fundos documentais.

O certo é que as matrizes analíticas da Guerra dos Emboabas haviam sido estabelecidas ainda no século XVIII, por autores como Rocha Pita, Manuel da Fonseca, Pedro Taques Paes Leme e Cláudio Manuel da Costa. Estes foram os primeiros a tratar do tema, a partir de uma perspectiva mais ou menos histórica, adotando, em razão da proximidade dos eventos que relatavam, a versão de um ou outro partido em conflito. A obra de Rocha Pita é, sem dúvida, a principal matriz dos estudos de orientação pró-emboaba: entusiasta da colonização portuguesa, seu autor não nutria simpatia pelos homens da vila de São Paulo, que reputava tiranos, cruéis e bárbaros, contra os quais haviam se levantado legitimamente os emboabas liderados por Nunes Viana. Tanto a descrição quanto a interpretação que fez do levante seguem à risca a versão forjada pelo partido emboaba, coincidindo com ela em praticamente todos os aspectos, inclusive na ênfase dada aos males provocados pela descoberta das minas dos Cataguases, as quais haviam ameaçado levar o Brasil até a sua "última ruína".[2]

Outras leituras

Apesar do projeto de escrever uma “verdadeira notícia do levantamento que houvera nas Minas Gerais”, Pedro Taques deixou apenas umas poucas páginas, espalhadas nos verbetes da *Nobiliarquia paulistana, histórica e genealógica*. Para ele, a origem das dissensões entre paulistas e emboabas residia naquela “néscia e abominável desafeição introduzida nos europeus portugueses contra os paulistas...”.[3] Das suas páginas, os paulistas, “que em número eram menos poderosos que os da Europa”, emergem como vítimas da tirania dos reinóis liderados por Nunes Viana, apresentado como “alentado, porém tirano, com maior crueldade que valor, com que havia feito na sua pátria muitos homicídios e insolências grandes”.[4] Fiel à memória construída pelos paulistas sobre os seus feitos nas Minas, Pedro Taques transformou-os em protagonistas por excelência da saga dos descobrimentos: valorosos e intrépidos, descendentes das mais finas linhagens ibéricas, haviam se lançado aos sertões indevassados, conquistando-os duramente ao gentio bravio.

A matriz consagrada por esse ilustre filho do clã Leme, que fizera tantos descobridores notáveis, como Fernão Dias Pais e Garcia Rodrigues Pais, seria apropriada, com alguns retoques, por Cláudio Manuel da Costa, no poema *Vila Rica* e em seu *Fundamento histórico*, este último considerado o “primeiro marco do que se pode chamar, propriamente, de memorialística histórica das Minas setecentistas”.[5] Refutando a versão emboaba sobre a rebeldia inata dos paulistas, mais especificamente a interpretação de Rocha Pita, o poeta resgata a epopeia dos homens do Planalto de Piratininga, revestindo-a com caracteres grandiloquentes e monumentais e descrevendo seus protagonistas como “os que nesta América têm dado ao mundo as maiores provas de obediência, fidelidade e zelo pelo seu rei, pela sua pátria e pelo seu reino”.[6]

A apropriação acrítica dessas matrizes setecentistas resultou numa historiografia altamente ideologizada e marcadamente descritiva, desprovida de um esforço de reflexão mais amplo e escorada em adjetivos exaltados. Nos séculos XIX e XX, a historiografia de orientação paulista, engajada na construção do mito do paulista como bandeirante, derivada diretamente das obras de Pedro Taques e frei Gaspar da Madre de Deus, retomaria a Guerra dos Emboabas concebendo-a como a luta aguerrida dos homens do Planalto em defesa dos interesses da pátria, ameaçados pelos reinóis.[7]

O recurso a um *corpus* documental limitado e a filiação às vertentes interpretativas do século XVIII resultaram numa historiografia pouco original, em que as obras tendem a se repetir, cujo principal ponto de partida reside na indagação sobre a legitimidade histórica das reivindicações de paulistas e forasteiros.
A polêmica sobre o nativismo conviveu lado a lado com interpretações de orientação marxista, marcadas pela tentativa de caracterizar o conflito como uma luta de classes entre mineradores e mercadores. As análises, em sua quase totalidade, voltaram-se para uma abordagem eminentemente econômica – da qual derivaria a questão do nativismo, como instrumento contra a opressão –, de modo a articular a disputa com os interesses materiais mais imediatos dos grupos envolvidos.

Tentativa pioneira

Alguns trabalhos merecem atenção especial, por terem se tornado referência obrigatória para os estudiosos do tema, fosse pela apresentação de fontes inéditas, fosse pelo escopo de sua abordagem teórico-metodológica. É o caso da *História antiga de Minas Gerais*, de autoria de Diogo de Vasconcelos, publicada em 1901. Com justiça, Francisco Iglésias observou que a obra é uma “tentativa pioneira de estudo de conjunto dos primeiros anos de Minas”, sistematizando o que “andava disperso em livros, crônicas ou memórias, nas tradições populares”.[8]
O que surpreende no trabalho de Vasconcelos, para

além da qualidade da narrativa e da grande erudição, é que pela primeira vez um historiador espanou a poeira dos papéis do Arquivo Público Mineiro, jogando luzes sobre o vasto continente – até então indevassado – da história mineira. Nesse sentido, Diogo de Vasconcelos bem merece o título de primeiro grande historiador das Minas Gerais, autor de uma obra de qualidade inestimável, apesar da sua aparente falta de rigor e da descontinuidade de sua produção.

A descrição que Vasconcelos faz da Guerra dos Emboabas é, sem dúvida, um dos pontos altos do livro, e ele se revela um apaixonado pelo tema, dedicando-lhe páginas verdadeiramente inspiradas. A análise principia com a constatação do estado de isolamento e dispersão dos núcleos populacionais, dominados por donatários autônomos, que se entregavam às rivalidades atávicas e aos ódios separatistas. Segundo ele, "tantas pátrias assim se criaram, quantas as colônias". Tão inevitáveis eram as dissensões pela posse dos terrenos que, se não fossem entre paulistas e forasteiros, certamente seriam entre os primeiros e os taubateanos. Perspicaz, Vasconcelos remonta ao processo de formação de Portugal o estado de isolamento, também "formado de senhorios e conselhos autônomos, cada qual trazendo a sua história particular das vicissitudes da Península", do que resultou a força dos poderes locais, que pululavam fora da órbita em que gravitava o centro político do império – este também dominado por particularismos de toda sorte.[9] Para ele, não se tratava ainda do conceito de pátria como um todo – tal como se entendia à época –, mas dos particularismos característicos de uma colônia em que o poder central estava distante e mal podia alcançar todos os rincões, dando lugar ao nativismo partilhado tanto por paulistas quanto por emboabas.[10]

Imbuído das ideias de seu tempo sobre os paulistas, considerou-os "os nossos argonautas" e posicionou-se mesmo em favor deles. Escrevendo antes da obra de Alcântara Machado, que pintaria um cenário de pobreza e rusticidade, Vasconcelos criou uma vila de São Paulo mítica, herdeira das formulações nobiliárquicas de Pedro Taques. Fascinava-o na São Paulo de Piratininga "o esplendor do culto feito pelos padres da Companhia, as famílias nobres e principais que ali moravam, as artes que floresciam, o luxo dos potentados, as alegrias da liberdade".[11]

Apesar de sua simpatia pelos paulistas, justificou a aclamação de Manuel Nunes Viana e refutou a interpretação tradicional da guerra como uma "revolução bárbara", considerando-a a solução necessária num momento de crise: "[...] ela se justifica e se legitima a nossos olhos, como fenômeno reacionário e próprio das situações apertadas, quando a sociedade, conservando ainda instintos do direito, quer-se salvar do seu total e afrontoso aniquilamento". Para ele:

> Manuel Nunes Viana, obrigado a tomar as armas, defendia a liberdade e a vida de seus compatriotas e bem sabia que sorte o esperava, quer como vencedor, quer como vencido, em poder do Soberano. Seus bens, sua vida, sua tranqüilidade, tudo expôs aos azares, como simplesmente era ocasional a sua autoridade.[12]

A sagração do ditador, que situou no arraial da Cachoeira, quando teria sido revestido da espada e das insígnias do governo, foi considerada por ele um "fato singular e extraordinário", que dava aos princípios das Minas "o prisma dos impérios romanescos".

Suas páginas sobre a Guerra dos Emboabas surpreendem, contudo, pelo tom apaixonado com que evoca o quadro vívido e fascinante dos acontecimentos, narrados num ritmo trepidante e protagonizados por agentes históricos vigorosos e densos. A batalha da Cachoeira é particularmente reveladora do estilo do autor:

> [...] os paulistas, acudindo ao novo perigo, enfraqueceram a linha do Jardim, e as hostes

> do ditador, por ali penetrando, vieram travar a batalha no centro do arraial, cujo recinto se converteu num circo de feras, tal o furor dos combatentes. Pelejou-se peito a peito.[13]

Como muitos em seu tempo, Vasconcelos não tinha o hábito de citar fontes e arquivos, apesar de sua obra basear-se em vasta pesquisa documental. Mas, mesmo um autor como Francisco Iglésias, que o reputa um historiador rigoroso e cuidadoso, admite que a narrativa sobre a Guerra dos Emboabas, pelo seu tom romanesco e exaltado, beira a ficção. Alguns indícios parecem indicar que ele tenha se inspirado em um livro manuscrito escrito no século XIX que se perdeu, restando apenas alguns fragmentos dele, compilados pelo historiador João Batista Costa, cuja semelhança com a sua narrativa é espantosa.[14] De qualquer modo, depois de Rocha Pita, a narrativa de Vasconcelos sobre a Guerra dos Emboabas tornou-se a referência mais importante dos estudiosos, citado muitas vezes com foros de fonte histórica, sem que se procedesse a uma crítica mais cuidadosa de suas afirmações.

Retrato do historiador e político Diogo Luiz de Almeida Pereira de Vasconcellos (Mariana, MG, 1843- 1927). Autor desconhecido. Sem local e data. Coleção Personalidades/ Arquivo Público Mineiro – PE-110. *www.siaapm.cultura.mg.gov.br*

Revolução nativista

Outra obra importante é de autoria de J. Soares de Mello, para quem a Guerra dos Emboabas foi antes de tudo uma "revolução nativista": o "noviciado da liberdade para a terra de Santa Cruz". Escrevendo em 1929, sob a poderosa influência da onda pró-paulista que avassalava a historiografia nacional, Soares de Mello fez a apologia dos homens do Planalto de Piratininga, os legítimos representantes da nação brasileira, em oposição aos emboabas, vistos como sinônimo de reinol e português. Para ele, "os reinóis, na colônia, no interior do país, procediam incorretamente, criminosamente". Interessados apenas na conquista, descuidavam-se da colonização sistemática, e a causa da revolta "é a mesma das comoções intestinas de outros povos, causas velhas, e sempre novas, resumidas no exagero da tributação".[15] O autor consegue ver um "ideal nacionalista", em torno do qual os paulistas, movidos pelo amor ao solo, expressariam o "ódio ao estrangeiro". Nesse sentido, a Guerra dos Emboabas "é a primeira repulsa ao português".[16] Em vez de herói libertador, Manuel Nunes Viana, cuja origem portuguesa é destacada, surge como o primeiro ditador da América, agregando à sua volta uma "gente bronca e supersticiosa [que] cegamente o obedeceria, ainda nos caprichos pequeninos de sertanejo empafioso".[17]

Entretanto, a grande novidade de Soares de Mello é o seu esforço em garimpar novas fontes para a investigação, pois até então "nenhum deles [historiadores

da guerra] se decidiu a revolver os arquivos para reconstituí-la". Para o autor, sua obra vinha cobrir uma lacuna importante, denunciada havia muito, pois que se limitavam os estudiosos a "narrar de ligeiro e, ainda assim, "deturpando os fatos".[18] Mas o grande alvo de Soares de Mello era a interpretação dada por Rocha Pita, em sua *História da América portuguesa*, a quem acusava de propor uma abordagem partidária dos reinóis e contrária aos paulistas, que teria contaminado os estudos sobre o tema feitos até então. Pita, interessado em escrever uma história apaixonada com o objetivo de conseguir os favores do rei, teria renunciado à pesquisa documental, valendo-se apenas dos depoimentos e declarações de reinóis.[19]

A partir de documentação inédita, proveniente do então fundo do Arquivo de Marinha e Ultramar, depositado na Biblioteca Nacional de Lisboa, o autor rebateu a versão do historiador baiano, tentando demonstrar que a Guerra dos Emboabas significou, acima de tudo, a luta dos paulistas – e nacionais – em defesa do patrimônio brasileiro e, como tal, constituiu uma etapa necessária da emancipação da nação brasileira.[20] Para ele, a documentação inédita, produzida em sua maioria pelos governadores do Rio de Janeiro e pelo Conselho Ultramarino, interessava na medida em que contrariava a versão emboaba de seu adversário, evidenciando que os homens da governança "não se voltaram, como Rocha Pita, contra São Paulo. Ao contrário, são bem favoráveis aos paulistas. E não devem ser tachados de parciais".[21]

No entanto, essa documentação inédita – de uma riqueza indescritível – permaneceu inexplorada. Afinal, um dos pressupostos metodológicos do autor residia na ideia de que as fontes são transparentes e falam por si, e ele – como depois faria Isaías Golgher – limitou-se a transcrever longas passagens dos documentos, sem problematizá-los ou esmiuçá-los em suas múltiplas possibilidades. Assim, a descoberta da nova documentação pouca luz jogou sobre o tema, e mesmo a natureza das reivindicações dos paulistas não foi suficientemente esclarecida.

Guerra civil

Em 1956, veio à luz um vasto estudo sobre a Guerra dos Emboabas, de autoria de Isaías Golgher. Influenciado pelas análises de Varnhagen, o primeiro historiador a sugerir o conceito de guerra civil, definiu-a como "a primeira guerra civil nas Américas", destacando como evento mais importante – aquele que dava sentido a todo o episódio – a eleição de Manuel Nunes Viana para o cargo de governador, feita em assembleia formada pelos moradores dos arraiais conquistadores e pelos representantes dos demais. A relevância da eleição devia-se ao fato de que "Minas Gerais teve, portanto, seu primeiro governador eleito pelo povo, e cuja autoridade foi mantida pela força das armas". Em vez de ditador, Nunes Viana aparece como "o primeiro mandatário do povo mineiro" e, como precursor de Tiradentes, "projetou-se por dezenas de anos na vida colonial, como símbolo de resistência do povo oprimido contra o poder tirânico português".

É curioso que a origem portuguesa do governador emboaba tenha pesado pouco na análise de Golgher, ao contrário do que sucedeu com outros autores, que o viram como representante dos interesses metropolitanos. Na verdade, antecipando uma tendência historiográfica importante, Golgher substitui a pretensa nacionalidade portuguesa dos emboabas pela ampla e heterogênea categoria de forasteiros. Assim, tratava-se de uma guerra entre paulistas e forasteiros, e não entre paulistas e reinóis. Mais que isso, os forasteiros constituíam o "povo mineiro", que, ainda nos primórdios de sua formação, empunhava armas contra a tirania dos paulistas, cuja aversão Golgher mal dissimula, referindo-se a eles como fautores do "despotismo bandeirante".[22]

Subvertendo as interpretações então dominantes, Golgher resumia tudo a uma fórmula muito simples: os paulistas – que se caracterizavam pelo "tratamento despótico e desdenhoso" que dispensavam a todos – representavam o poder arrecadador, em última instância, a metrópole, que, por meio deles, fazia funcionar "uma engrenagem fiscal que, além de ter sido obstrucionista em relação ao desenvolvimento econômico da região, foi também escorchante e poucas pessoas não tentavam transgredi-la". Surpreendentemente, os paulistas, tidos secularmente como os mais rebeldes vassalos da Coroa portuguesa, aparecem como seus fiéis representantes. Golgher notava ainda que os forasteiros eram espoliados duplamente, pois pagavam os tributos à Coroa e "as propinas exigidas pelos funcionários bandeirantes". Mediante um esforço analítico duvidoso, em muito tributário da versão emboaba, o levante afigurou-se-lhe assim a resistência contra o que chamou de "opressão colonialista".[23] Pouco aptos aos trabalhos de mineração, os paulistas – apresentados como bandeirantes – significavam um obstáculo ao desenvolvimento da capitania, porque, "embora um elemento insubstituível na penetração, na exploração pacífica era completamente falho e deficiente, estorvante mesmo".[24]

Retomando um clichê do discurso emboaba, Golgher descreveu Manuel Nunes Viana como um homem dotado de "personalidade extraordinária", o qual, renunciando à violência e às arbitrariedades de um meio em que imperava a força bruta, teria pautado suas ações pela razão e justiça.[25] Golgher negou mesmo que o episódio conhecido como Capão da Traição – a mácula terrível do governo emboaba, responsável pelo massacre de dezenas de paulistas – tivesse ocorrido: "ingressou essa lenda através da tradição verbal e figura em todos os trabalhos que versam sobre o assunto, adquirindo foros de um autêntico fato histórico à força de repetição".[26]

Membro do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais, Isaías Golgher reescrevia a história de Minas a partir do pretenso povo mineiro, identificado às levas de forasteiros e reinóis, opondo-se firmemente à historiografia paulista, que, instalada no Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, enaltecia os feitos dos bandeirantes, alçando-os ao panteão da história nacional. Se emboaba designava o povo mineiro, Manuel Nunes Viana bem podia ser considerado o precursor de Tiradentes, como primeiro arauto da liberdade contra a opressão da metrópole.

Era dos potentados

Sob muitos aspectos, as análises da Guerra dos Emboabas versavam também sobre o tema mais amplo da implantação do Estado português nos sertões mineiros: aos autores vinculados à versão paulista, tratava-se sobretudo de um movimento de resistência, nutrido por um nativismo precoce, que se transformaria depois na história da emancipação do povo brasileiro. Aos partidários da versão emboaba, o que estava em jogo era a necessidade de instauração da ordem política, numa região dominada pela violência e pelos poderes privados, constituídos à margem do Estado. Em ambos os casos, a característica mais importante do alvorecer das Minas residia na completa ausência de instituições jurídicas e administrativas, capazes de garantir a soberania portuguesa, solapada pelo que ficaria conhecido como a "era dos potentados". Esse tipo de interpretação, imbuída do julgamento sobre a verdadeira natureza do Estado, excluía sumariamente a possibilidade da emergência de formas de organização política e social à sombra do poder oficial e mesmo a ação decisiva dos potentados – evidência inequívoca do vigor dos poderes privados – foi vista como a anarquia e o caos típicos de uma sociedade não institucionalizada.

Do ponto de vista historiográfico, os estudos sobre a Guerra dos Emboabas limitaram-se a uma crônica mais ou menos documentada dos acontecimentos, em que o principal objetivo consistia em descobrir o

que de fato se passou, trazendo à tona a verdade do episódio. Ao lado dessa inspiração positivista, havia ainda a necessidade de apreender o caráter ideológico do conflito, engastando-o na cadeia das revoltas que desembocariam necessariamente na emancipação da nação em 1822 e situando, ao mesmo tempo, o partido que era depositário da causa nacional.

Outro equívoco muito comum em que incorreram as análises tradicionais sobre a Guerra dos Emboabas consiste no pecado capital da história – o anacronismo, expresso na tendência a reduzir o evento a uma racionalidade que é a do nosso tempo. Disso resulta a estranha sensação de que tudo parece encadear-se de forma lógica, como se paulistas e emboabas partilhassem da nossa visão de mundo e fossem movidos pelos mesmos valores e anseios. Não há lugar para a surpresa, o estranhamento e tampouco para a história. A naturalização do passado conduz inexoravelmente à supressão da história como diferença, substituindo-a por uma história como obviedade, em que não há questões ou problemas a serem enfrentados.

Outra limitação recorrente nos estudos sobre o tema refletiu-se no recorte temporal e espacial muito restrito, dando lugar a abordagens excessivamente focadas na Guerra dos Emboabas, sem que se buscasse articulá-la ao contexto mais amplo do Império português ou da própria história dos atores nela envolvidos. Para grande parte dos historiadores, o episódio encerrava-se em si mesmo, numa temporalidade curta e fortuita, surgindo e morrendo como uma flor no deserto.

De todas as considerações anteriores resulta a constatação de que, viciado pelas lutas ideológicas e pelas limitações analíticas, a par com a pobreza documental imposta pelos arquivos, o tema da Guerra dos Emboabas jamais foi explorado como um campo privilegiado para o estudo da cultura política peculiar que floresceu nas Minas, construída na experiência histórica de homens e mulheres que traziam na bagagem concepções, ideias e tradições sobre o universo da política. Evidentemente, semelhante postura metodológica parte de um princípio antropológico, descuidado por muitos, de que um imenso abismo nos separa do passado. Os anos de 1708 e 1709 constituem uma verdadeira "terra estrangeira", na qual é preciso adentrar com a convicção de que se trata de uma experiência de alteridade. E um dos resultados mais instigantes dessa incursão é a constatação de que o imaginário político que emerge nas Minas ao longo de todo o século XVIII era tributário das ideias e práticas políticas de paulistas e emboabas.

O contexto histórico da chamada Guerra dos Emboabas oferece um observatório privilegiado para uma abordagem dos imaginários centrada nos jogos de oposição e tensão, derrubando por terra uma noção excessivamente consensual das ideias e práticas políticas.[27] Em vez de uma mera disputa por terras e riquezas minerais, a Guerra dos Emboabas foi, sobretudo, um conflito entre práticas e concepções políticas de paulistas e forasteiros, as quais, provenientes de experiências históricas diferentes, desembocariam em fins do século XVII no cenário explosivo das Minas. Mais do que o campo de batalha, os imaginários ofereceram a arena de luta em que ambas as facções digladiaram-se, buscando legitimar suas reivindicações à luz de suas próprias formulações políticas.

Tradição insurgente

Voltar aos anos de 1708 e 1709 significa reencontrar o momento em que afloram as matrizes da tradição insurgente – e também a não insurgente – que despontaria aqui e ali em todo o Setecentos mineiro. Daí os riscos de uma visão microscópica em que as Minas esgotem o horizonte da análise, em vez da perspectiva da América portuguesa, em primeiro plano, e a do Império português, em segundo. Afinal, foram muitas as conexões que articulavam um levante localizado nos sertões

distantes e inacessíveis da América ao contexto do império. Os estudos anteriores ignoraram, por exemplo, que a destituição de governadores e autoridades locais e a eleição de outros haviam se tornado, logo depois da Restauração de 1640, uma prática comum nos quatro cantos do império e que a eleição de Manuel Nunes Viana inseria-se assim no contexto de disseminação das concepções e práticas políticas do Portugal restaurado.

A reformulação da problemática relativa à Guerra dos Emboabas, renovada pelas contribuições recentes da história cultural e sobretudo da história política, dribla, por sua vez, o velho problema das fontes. Infelizmente, o *corpus* documental dos velhos historiadores continua a ser, em linhas gerais, o único conjunto de evidências *diretamente* relacionado com a Guerra dos Emboabas. Surpreendentemente, sobretudo se comparado à Guerra dos Mascates, ocorrida pouco depois, o levante emboaba foi muito mal documentado: não há registros precisos, por exemplo, sobre as batalhas e confrontos entre paulistas e emboabas e a condução do governo emboaba. Tampouco existem relatos sobre a versão paulista – que pode ser rastreada apenas em fontes indiretas.

O silêncio dos arquivos pode ser explicado pelo fato de que, na primeira década do século XVIII, Minas estava muito longe de ser uma civilização da palavra escrita – ou *civiltà da lettera bollata,* como o era a Europa da época. O precário aparato institucional – que punha tudo nas mãos do guarda-mor – parecia funcionar sobretudo no plano da oralidade: era por meio da palavra falada que se resolviam os conflitos e disputas e se procediam à repartição e distribuição das datas minerais. Menos que um burocrata, o guarda-mor era, principalmente, um conciliador.

Presença do nativismo

Escoimada dos velhos debates ideológicos, a Guerra dos Emboabas reassume seu verdadeiro lugar na história mineira, subvertendo as abordagens tradicionais orientadas para o sentido nativista de seus protagonistas. O conceito de nativismo, tão caro à velha historiografia aferrada ao mito da independência, traduzia a convicção mais profunda sobre a existência de uma contradição irreconciliável entre a colônia e a metrópole, originada fosse pelo estatuto fosse pelo exclusivo colonial. Mas, afinal, o que as fontes permitem afirmar acerca do caráter nativista do movimento? Se entendermos o nativismo como expressão de amor à pátria, o conceito não se aplica aos emboabas, que eram, por definição, forasteiros, homens recém-chegados à zona mineradora, provenientes da Bahia, Rio de Janeiro, Pernambuco, de Portugal e outros países europeus. Essa massa de imigrantes, comparada por Antonil com as tribos de Israel que perambulavam pelo deserto de um lado para o outro, estabeleceu-se ali a partir de 1695, há cerca de 12 anos do levante emboaba, e, em 1705, atinge a cifra vertiginosa de 50 mil indivíduos. A terra que encontraram nos sertões de Cataguases era muito diferente da “terra prometida” dos hebreus: lugar áspero, hostil, desprovido de mantimentos, povoado por tribos de índios bravios e animais ferozes, que em pouco tempo tornou-se o cenário de fomes terríveis, que custariam a vida de muitos.

Seriam então os paulistas os campeões da causa nativista? Descobridores da região, eles vinham percorrendo-a desde meados do século XVII, em suas andanças pelos sertões em busca de índios. Em suas reivindicações dirigidas à Coroa, alegavam o direito de conquista, que constituía o cerne da justificação ideológica com que defendiam as suas aspirações na região mineradora. O direito de conquista, corrente no vocabulário político do antigo regime português, assentava-se na ideia de que os conquistadores mereciam um tratamento privilegiado por parte da Coroa, porque eram os únicos responsáveis por um feito alcançado à custa do seu sangue, vidas e fazendas. Dessa forma, grande parte das reivindicações por terras baseava-se na ideia de que os requerentes haviam sido

os responsáveis pela colonização da região, desbaratando tribos de índios selvagens e promovendo a povoação nas terras deles conquistadas, com gastos da fazenda.[28]

A alegação de um direito de conquista, ligado ao pedido de sesmarias e à obtenção de certos privilégios, era uma prática bastante comum entre as gentes da América portuguesa. Aos paulistas, importava transformar os serviços prestados à Coroa na empresa dos descobrimentos em mercês que lhes garantissem o domínio político sobre a região: isso era, afinal, o que pleiteavam, quando exigiam o monopólio das terras, cargos, postos e patentes militares. Quando chamados para destruir Palmares, no século anterior, os paulistas também se bateram por essas mesmas recompensas, o que evidencia uma concepção muito peculiar da relevância dos serviços prestados à Coroa e do pagamento que consideravam justo. Tanto em Palmares quanto em Minas, parece impossível imputar aos paulistas o sentimento de amor à pátria – que, de resto, não cultivavam nem mesmo à vila de São Paulo, pois que viviam em busca de novas terras, onde quer que fossem, para ali se instalarem com a família e agregados.

Dimensões trágicas?

A construção historiográfica da Guerra dos Emboabas – com sua cronologia particular, suas causas e seu sentido mais profundo – merece uma ampla revisão, para que se redimensione o evento no contexto das lutas coloniais, escoimando-a dos lugares-comuns que se cristalizaram ao longo do tempo, por obra tanto dos cronistas coevos quanto dos relatos historiográficos. Exemplo desses lugares-comuns é a ideia, disseminada em grande parte dos estudos, segundo a qual o conflito teria assumido dimensões trágicas, revestindo-se de um caráter sangrento – do qual o Capão da Traição seria a epítome – e resultando na morte de milhares de indivíduos. Nada mais equivocado. Aliás, é significativo o fato de que, nas narrativas escritas ainda no século XVIII, o conflito tenha sido descrito apenas como um levante dos emboabas contra os paulistas – e não como uma guerra propriamente dita.

É somente no século XIX que a expressão "guerra civil" começa a ganhar terreno, especialmente sob a pena de Varnhagen, cuja obra se tornaria depois uma referência aos estudiosos do assunto. É bem verdade que Varnhagen pouca importância deu ao conflito, originário da "cobiça dos dois partidos", cujos "pretextos foram tão fúteis que nem devem merecer lugar na história". Por essa razão, reservou pouco mais de uma página ao episódio.[29] Em fins do século XIX, a expressão "guerra civil" já estava plenamente sedimentada entre os historiadores, ao mesmo tempo que o episódio assumia um tom dramático e sangrento, a exemplo do que escreve Xavier da Veiga, que se refere à "longa e sanguinolenta contenda entre paulistas e os denominados emboabas", a "forças tão numerosas" e ao "objetivo de extermínio". Para a incipiente historiografia mineira, representada por Diogo de Vasconcelos, a ocorrência de uma guerra de proporções grandiosas no alvorecer das Minas conferia uma dimensão romântica à história mineira, aproximando-a dos grandes impérios da Antiguidade, nascidos também sob o signo de Marte.

Assim, o que para alguns contemporâneos sequer chegara a configurar um conflito[30] perdeu pouco a pouco a sua terminologia original, para dar lugar a outras que, relacionadas à ideia de guerra, acabaram por lhe conferir uma nova natureza. Parece portanto legítimo afirmar que o levante emboaba prestou-se a uma série de apropriações ideológicas, filiadas tanto ao nativismo histórico – em sua busca pelas raízes da nação independente – quanto ao mito da mineiridade, principalmente a exaltação de uma vocação republicana, representada sobretudo por Tiradentes.

Como toda efeméride auspiciosa, os 300 anos da Guerra dos Emboabas constituem um evento importante que merece ser celebrado. E não faltam razões para

fazê-lo. Porém, a data deve se prestar a uma reflexão crítica sobre as sucessivas apropriações que se fizeram do passado, situando-as nos debates ideológicos que o contaminaram e que acabaram por lhe distorcer o sentido mais profundo. Mais que simplesmente comemorar, é preciso antes rememorar.

Notas |

1. ROMEIRO, Adriana. *Um visionário na corte de D. João V*: revolta e milenarismo nas Minas Gerais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000. p. 210.

2. PITA, Sebastião da Rocha. *História da América portuguesa*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1976. p. 232.

3. LEME, Pedro Taques de Almeida Paes. *Nobiliarquia paulistana, histórica e genealógica*. 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1980. t. 1, p. 270-271.

4. LEME. *Nobiliarquia paulistana, histórica e genealógica*, t. 3, p. 24.

5. RESENDE, Maria Efigênia Lage de. A disputa pela história: traços inscritos na memorialística histórica mineira dos finais do setecentismo. *Varia História*, Belo Horizonte, n. 20, p. 65, mar. 1999.

6. Em um belo ensaio, Maria Efigênia Lage de Resende nota que o resgate da ação dos paulistas, empreendido por Cláudio Manuel da Costa, teve como seguidores José Joaquim da Rocha e José João Teixeira Coelho, também interessados em exaltar o papel deles nos primórdios da história mineira. RESENDE. A disputa pela história, p. 67-70.

7. Sobre a construção do mito do paulista como bandeirante, ver ABUD, Kátia Maria. *O sangue intimorato e as nobilíssimas tradições*: a construção de um símbolo paulista – o bandeirante. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985.

8. VASCONCELOS, Diogo de. *História antiga das Minas Gerais*. Prefácio de Francisco Iglésias. Introdução de Basílio de Magalhães. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1974. v. 1, p. 12.

9. VASCONCELOS. *História antiga das Minas Gerais*, v. 1, p. 13-15.

10. VASCONCELOS. *História antiga das Minas Gerais*, v. 2, p. 41.

11. VASCONCELOS. *História antiga das Minas Gerais*, v. 2, p. 86.

12. VASCONCELOS. *História antiga das Minas Gerais*, v. 1, p. 17.

13. VASCONCELOS. *História antiga das Minas Gerais*, v. 2, p. 43-53 *passim*.

14. Devo esta indicação a Márcia Conceição Bárbara, autora da dissertação de mestrado intitulada *Aproveitamento dos elementos culturais de um evento histórico como recurso para o desenvolvimento do turismo regional: estudo da Guerra dos Emboabas*. Referências mais precisas sobre o livro manuscrito de João Batista Costa, que se encontra na Associação Cultural Amiga de Cachoeira do Campo, me foram passadas por Alex Bohrer, a quem sou grata.

15. MELLO, J. Soares de. *Emboabas*: crônica de uma revolução nativista – documentos inéditos. São Paulo: São Paulo Editora, 1929. p. 20-21.

16. MELLO. *Emboabas*, p. 45.

17. MELLO. *Emboabas*, p. 57-58.

18. MELLO. *Emboabas*, p. 209-210.

19. MELLO. *Emboabas*, p. 215-216.

20. MELLO. *Emboabas*, p. 170.

21. MELLO. *Emboabas*, p. 224.

22. GOLGHER, Isaías. *Guerra dos Emboabas*: a primeira guerra civil nas América. 2. ed. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, 1982. p. 73.

23. GOLGHER. *Guerra dos Emboabas*, p. 74-77 *passim*.

24. GOLGHER. *Guerra dos Emboabas*, p. 50.

25. GOLGHER. *Guerra dos Emboabas*, p. 89.

26. GOLGHER. *Guerra dos Emboabas*, p. 120. Segundo ele, "estamos em condições de afirmar, amparados em documentos que adiante publicamos, que a célebre chacina do Capão da Traição não houve. Nossa documentação abrange todas as fases da luta e nelas não encontramos a mais tênue alusão ao suposto ato de traição atribuído a Bento do Amaral Coutinho". Como fica claro, Golgher recusava-se a imputar ao partido emboaba um ato condenável, preferindo colocar em dúvida a autenticidade das fontes e a veracidade histórica dele.

27. Penso aqui nas considerações de Thompson sobre o conceito de costume e seu caráter conflitual. THOMPSON. Edward Palmer. *Costumes em comum*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 16-17.

28. Veja-se, por exemplo, a carta de sesmaria dada a Antônio de Brito e Correa e a seu filho Antônio Guedes de Brito: "[...] de quatro anos a esta parte haviam povoado de novo com quantidades de gados, muitos escravos, e criado uma data de terra, onde chamavam os Tocos, e Pendacetuba fronteira ao gentio bravo: com cujas povoações haviam despendido muita fazenda, reduzindo-a a nossa comunicação, e que por nas ditas terras haver muitos matos, e o gado ir em tanto crescimento que não tinha nelas campos em que apascentar [...]". DOCUMENTOS HISTÓRICOS. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, [s. d.]. v. 17, p. 339-341.

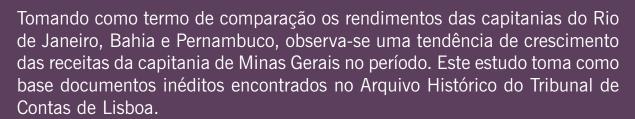
29. VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História geral do Brasil antes da sua separação e independência de Portugal*. 3. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1948. v. 4, p. 128. "Das rivalidades se geraram ódios, e estes trataram de satisfazer-se; vindo os partidos às mãos, em uma guerra civil, no ano de 1708."

30. Segundo André Gomes Ferreira, autor de uma memória escrita por volta de 1750, a guerra nem chegou a ocorrer: "E isto fez Manuel Nunes Viana depois que tomou a posse do governo, que antes eram as contendas de Valentim Pedroso e seu irmão Jerônimo Pedroso com Manuel Nunes Viana, emboabas e paulistas que tudo andavam arruinando uns contra os outros, que seriam umas guerras civis se Deus não acudira com a sua piedade. Dou parte do que vi e sei." Cf. CÓDICE COSTA MATOSO. Coordenação-geral de Luciano Raposo de Almeida Figueiredo e Maria Verônica Campos. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1999. p. 212.

Adriana Romeiro é professora associada do Departamento de História da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e autora de três livros, entre eles o *Dicionário Histórico das Minas Gerais: período colonial* (em coautoria com Angela Vianna Botelho). Atualmente, desenvolve pesquisa sobre a circulação de manuscritos políticos em Minas Gerais no século XVIII.

Carlos Gabriel Guimarães

O rendimento da capitania do ouro

Tomando como termo de comparação os rendimentos das capitanias do Rio de Janeiro, Bahia e Pernambuco, observa-se uma tendência de crescimento das receitas da capitania de Minas Gerais no período. Este estudo toma como base documentos inéditos encontrados no Arquivo Histórico do Tribunal de Contas de Lisboa.

> O presente trabalho tem como objetivo comparar o rendimento das capitanias de Minas Gerais e outras, no período 1795-1800, a partir de documentação inédita encontrada no Arquivo Histórico do Tribunal de Contas de Lisboa (AHTC), *Cartórios Avulsos,* caixa 77, com os mapas demonstrativos das receitas e despesas que tiveram as capitanias de Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco e outras.

A década de 1790 e a questão envolvendo as receitas da capitania de Minas Gerais foram trabalhadas de forma pioneira por Kenneth Maxwell e, mais recentemente, por Ângelo Carrara e Claudia Chaves. Por meio de extensa documentação primária, principalmente o documento *A Relação dos Rendimentos desta Capitania de Minas Gerais desde os seus descobrimentos* por Carlos José da Silva,[1] Kenneth Maxwell construiu uma tabela da receita total da capitania de Minas Gerais, a partir da soma das receitas dos dízimos e das entradas. Ângelo Carrara, a partir da documentação de Maxwell e de novos documentos encontrados na Casa dos Contos e outros arquivos, mesurou a receita, aproximando-se das estimativas de Maxwell, e também destacou a heterogeneidade da produção regional da capitania de Minas Gerais.

A documentação encontrada, embora restrita aos seis últimos anos do século XVIII (1795-1800), difere não só dos números de Maxwell, como também permite comparar os rendimentos das principais capitanias do Império português na América, a saber: Bahia, Rio de Janeiro, Pernambuco e Minas Gerais. Portanto, por meio da comparação dos rendimentos, poderemos compreender melhor a situação de Minas Gerais na conjuntura pós-Inconfidência Mineira, no período de ascensão de dom Rodrigo de Sousa Coutinho, principalmente a partir de 1796, quando se tornou ministro do Ultramar, ou seja, responsável pelos assuntos coloniais do Império português.

A década de 1790 e Minas Gerais

A análise sobre a conjuntura econômica, social e política da colônia portuguesa na América no último quarto do século XVIII é bem conhecida.[2] Em se tratando da capitania de Minas Gerais, o trabalho pioneiro de Kenneth Maxwell[3] destacou a conjuntura crítica mineira e sua relação com o reformismo ilustrado português. Mais recentemente, os trabalhos de Ângelo Carrara, Carla Almeida, Mônica Ribeiro de Oliveira e Claudia Graças Chaves,[4] enfatizando a dinâmica interna e a diversidade regional mineira colonial, mostraram a importância da capitania no Império português.

A década de 1790, particularmente no período de dom Rodrigo de Souza Coutinho, quando à frente do Ministério da Marinha e do Ultramar, 1796-1801, foi um período importante na tentativa de implementar reformas no Império português, o que incluía mudanças na relação metrópole-colônia. No famoso texto apresentado à Junta de Ministros, *Memória sobre o melhoramento dos domínios de Sua Majestade na América* em 1798,[5] que, para Maria de Lourdes Viana Lyra, constituiu-se num programa de reformas com o intuito de preservar não só a unidade imperial, mas fundar um novo império,[6] dom Rodrigo de Souza Coutinho deixava clara sua intenção de discutir

> [...] os objetos da fazenda, seja dos domínios ultramarinos em geral, seja daquela da capitania de Minas Gerais, que mais principalmente deve ser o objeto da discussão.[7]

As preocupações de dom Rodrigo de Souza Coutinho não eram novidade. Segundo Maria de Lourdes Viana Lyra, desde o período pombalino[8] e da Viradeira,[9] principalmente com a criação da Academia Real das Ciências de Lisboa, em 1779,

> [...] coloca-se como iniciativa emblemática de um esforço de sistematização das reflexões individuais (que traduziam, evidentemente, variadas linhas do pensamento ilustrado) e delineamento de um programa integrado de reformas a ser executado pelo governo.[10]

Em 1794, sob influência direta dos escritos do abade Raynal,[11] o bispo José Joaquim da Cunha Azeredo Coutinho publicou *Ensaios econômicos sobre o comércio de Portugal e suas colônias,*[12] em que chamava a atenção de vários pontos para a superação da crise do Império português. Futuro bispo e criador do Seminário de Olinda e um dos intelectuais mais próximos de dom Rodrigo de Souza Coutinho, José Joaquim da Cunha Azeredo Coutinho destacou a necessidade de uma nova relação entre Portugal e sua colônias, particularmente com o Brasil, propondo desde modificações no sistema de tributação, abolindo os sistemas de contratos e exclusivos, até a permissão de manufaturas no Brasil.[13] Para o futuro bispo de Olinda, tais modificações possibilitariam o aumento das rendas de Portugal.

Retornando ao texto de dom Rodrigo de Souza Coutinho, José Luis Cardoso destacou a importância dada pelo ministro ao saneamento financeiro do império, incluindo Portugal e suas colônias. Para tanto, além de promover em Portugal (metrópole) uma maior racionalidade no tocante às receitas e despesas, envolvendo, por exemplo, a criação de um banco,[14] era fundamental "dotar o Brasil de uma estrutura econômica e financeira modernizada e devidamente adaptada às necessidades do modelo de desenvolvimento português".[15]

Entretanto, para a realização de tal propósito, era necessário adotar medidas "que punham em risco certas prerrogativas do regime colonial mercantilista". Entre essas medidas, que afetariam e promoveriam reformas no sistema de tributação no Brasil, teríamos: redução dos direitos de entrada e isenção para vinhos, azeite, aço, ferro e manufaturas do reino; supressão e redução de direitos sobre a entrada de escravos; abolição do regime de exclusivos e de contratos monopolistas (designadamente do sal e da pesca da baleia) e sua transferência para a administração da Coroa; redução da metade do quinto do ouro.[16]

Embora não sendo efetivado face às reações em Portugal e no Brasil, principalmente no tocante às mudanças do sistema de tributação, envolvendo os contratos e exclusivos dos contratadores,[17] o programa de reformas preconizadas por dom Rodrigo de Souza Coutinho vinha ao encontro da queda das receitas da sua principal colônia, e particularmente da capitania de Minas Gerais. Kenneth Maxwell, a partir das receitas dos dízimos e das entradas, constatou uma queda da receita total da capitania de Minas Gerais desde a década de 1760 até 1800.[18] Embora as receitas dos dízimos e das entradas variassem, analisando a Tabela 1, no tocante ao período 1790-1800, podemos verificar uma diminuição da receita total a partir de 1794, que acompanhou a queda mais brusca das receitas das entradas.[19] Ainda em relação à Tabela 1, verificamos uma melhora na receita total em 1799, graças ao aumento das receitas das entradas. No ano seguinte, em 1800, novamente a receita total caiu. A explicação para a queda da receita total da capitania, segundo Ângelo Carrara, estava na acentuada queda da produção agrícola e pecuária nas freguesias das zonas mineradores desde 1750, que fez reduzir as receitas dos tributos dos dízimos e das entradas.[20] É importante destacar que, segundo o mesmo autor, outras freguesias, particularmente as da Região Sul, face à articulação com o Rio de Janeiro, tiveram um crescimento dos tributos.[21]

Para dimensionar a queda das receitas, é necessário ir além dos discursos das autoridades. Infelizmente, não foi possível verificar as receitas do Império português, se é que existe um documento oficial,[22] para dimensionar as receitas de Minas Gerais. Portanto, compará-la com as demais capitanias da principal colônia portuguesa, particularmente as mais importantes como Bahia, Rio de Janeiro e Pernambuco, constitui-se numa metodologia de pesquisa fundamental. É o que faremos a seguir.

Novos números de Minas

Pesquisando no Arquivo Histórico do Tribunal de Contas de Lisboa, encontramos uma documentação que, embora conste dos cartórios avulsos, acreditamos que fazia parte da Fazenda Real. Trata-se de um conjunto de "Mappas demonstrativos de receitas e despesas" de várias capitanias do império, alguns abrangendo o período 1790-1800 e outros relativos a 1795-1800.[23]

Dos mapas, que são tabelas, constam nove colunas, a saber: "Anos; Rendimentos próprios da capitania em cada ano; Empréstimos feitos á real fazenda e outras entradas que não são rendimentos; Total das entradas em cada ano; Despesa anual; Dívidas ativas; Dívidas passivas; Sobras remetidas para Lisboa; e Remanescentes que ficaram na capitania". É importante ressaltar que, no tocante às linhas, além dos anos referidos, temos uma linha que trata dos "rendimentos médios dos ditos anos" e uma referente ao último ano que tem a seguinte observação: "Rendimento do dito ano combinado com a média, e tudo o mais como se declara nos competentes livros".[24]

Com todo problema que tal documentação pode gerar, seja por ser oficial, seja por não especificar as fontes de onde os dados foram retirados, acreditamos que se trata de uma documentação importante e inédita.[25]

Analisando o *Mapa demonstrativo de receita e despesa da capitania de Minas Gerais*, constatamos que os valores dos rendimentos próprios da capitania de Minas Gerais, Tabela 2, coluna 1, não só eram diferentes dos apresentados por Kenneth Maxwell, como também eram maiores (Tabela 2, Gráfico 2).

Além dos valores divergentes, em alguns anos quase o dobro, o movimento de declínio e elevação das receitas da capitania de Minas Gerais também difere. Na Tabela 2, coluna 1, o declínio ocorre de 1795 até 1797, aumenta em 1798 e volta a cair em 1799. Na Tabela 1, a receita declina de 1795 para 1796; aumenta em 1797; volta a cair em 1798, aumenta em 1799; caindo novamente em 1800. No tocante a esse último ano, face à observação do mapa, ficou a dúvida se tal rendimento consiste na soma dos valores do rendimento do ano mais a média dos anos anteriores. Portanto, a comparação não pode ser feita.

Com relação ao ano de 1800, no próprio mapa há uma observação que deve ser levada em conta, ao se comparar o referido ano com a média dos rendimentos de 1795-1799: "o dito augmento deve do mayor preço a que tem subido os Contratos e rendimentos daquella capitania".[26] Embora do mapa não conste que tributos e contratos aumentaram, consoante com Carrara, acreditamos que o aumento da produção de determinadas freguesias, como a da comarca do Rio das Mortes, proporcionou um aumento dos tributos e, com isso, um aumento da receita.[27]

Além das receitas, as despesas (coluna 4) da capitania chamaram a atenção. Semelhante às receitas (coluna 1), no tocante ao aumento e diminuição, as despesas foram maiores do que as receitas, com exceção

de 1797. Somente juntando as receitas com os "empréstimos feitos à Real Fazenda e outras entradas que não são rendimentos" (coluna 2), ou seja, o "total das entradas" (coluna 3), foi possível à receita superar a despesa.

Outros pontos de destaque foram as dívidas, as sobras remetidas para Lisboa e o que ficou na capitania. No tocante às primeiras, as dívidas ativas da capitania de Minas Gerais foram maiores do que as dívidas passivas. Em outras palavras, a capitania tinha a receber mais do que a pagar. Quanto às remessas para Lisboa, nada consta e, por último, os "remanescentes que ficaram na capitania" variaram no período, sendo o de maior valor o de 1797, que era de 125:398$024 (cento e vinte e cinco contos e trezentos e noventa e oito mil e vinte e quatro réis).

Para se ter uma ideia das receitas e despesas da capitania de Minas Gerais, foi necessário fazer uma comparação com as receitas e despesas de outras capitanias e as escolhidas, por sua importância econômica e política, foram Bahia, Rio de Janeiro e Pernambuco (Tabelas 3, 4 e 5, respectivamente).

Comparando as receitas das capitanias (colunas 1 das Tabelas 2, 3, 4 e 5) entre os anos de 1795 a 1799,[28] que estão graficamente representadas no Gráfico 3, em ordem crescente estavam as capitanias do Rio de Janeiro, Bahia, Minas Gerais e Pernambuco. É interessante destacar que, em 1799, Pernambuco teve receita maior que Minas Gerais e esta, em 1795, teve receita superior à da Bahia.

No tocante às despesas, as da capitania do Rio de Janeiro assemelharam-se às de Minas Gerais, ou seja, as despesas (coluna 4) foram maiores do que as receitas da capitania (coluna 1). Quanto às despesas da Bahia, somente a de 1795 foi inferior à receita. Já em Pernambuco, diferentemente das demais, as receitas (coluna 1) foram superiores às despesas e a única exceção foi a despesa do ano de 1798. Portanto, consoante com os mapas, para superar as despesas, as capitanias da Bahia, Rio de Janeiro e Minas Gerais tiveram de somar nas receitas "os empréstimos feitos à Real Fazenda e outras entradas que não são rendimentos" (coluna 2).

Outro dado interessante de comparação foi o das "sobras remetidas para Lisboa". Somente a capitania de Pernambuco fez remessas para Lisboa, com variações e tendência de queda, após um aumento em 1796. Como, em relação às outras capitanias, não constam os valores de tal coluna, acreditamos que não houve remessa, levantando a hipótese de que as divisas ficavam nas próprias capitanias, vindo de encontro à questão da circulação da moeda colonial, como se refere Maria Bárbara Levy.[29]

Infelizmente, não foi possível comparar as dívidas ativas e passivas das capitanias. Do mapa da capitania do Rio de Janeiro, não constam dados nas colunas de dívidas ativas e passivas. Dos mapas das capitanias da Bahia e de Pernambuco, constam somente as dívidas ativas e foi importante observar que, no caso de Pernambuco, embora declinando, os montantes eram elevados. Portanto, somente no mapa da capitania de Minas Gerais foi possível, como dito anteriormente, constatar que esta tinha mais a receber do que a pagar.

Considerações finais

A proposta deste trabalho foi a de comparar os mapas das receitas e despesas da capitania de Minas Gerais com os mapas das capitanias da Bahia, Rio de Janeiro e Pernambuco, como também com a tabela das receitas da capitania feita por Kenneth Maxwell.

Com todos os problemas que envolvem tais comparações, ficou evidente que houve um declínio da receita da capitania de Minas Gerais na maior parte do período, diferentemente do que ocorreu nas outras capitanias, principalmente na Bahia e Rio de Janeiro. No caso da Bahia, as análises de Stuart Schwartz e de B. J. Barrickman ajudam a explicar a melhora da conjuntura econômica baiana no período, que se reflete nas receitas da capitania.[30] Para o Rio de Janeiro, João Fragoso e Jobson Arruda, com toda a diferença desses autores no tocante aos respectivos modelos explicativos para a economia colonial, destacam a crescente importância da capitania, refletida nas suas receitas e despesas apresentadas no mapa.[31]

No tocante à capitania de Pernambuco, após a queda das receitas de 1797 e 1798, houve um aumento considerável em 1799, caindo em 1800, porém, com valor muito superior aos anos de 1797 e 1798. A melhora de Pernambuco estava relacionada ao açúcar e, principalmente, ao algodão. Dom José Nabuco de Araujo, em carta a dom Rodrigo de Souza Coutinho, relatava que o aumento da produção de algodão "quase se compara [em valor] ao açúcar e todos os outros produtos juntos".[32]

Finalizando, como destacado no texto, existem diferenças nos valores apresentados no mapa da capitania de Minas Gerais, comparando-se com a tabela de Maxwell. Infelizmente, não foi possível destacar que livros ou documentos a Fazenda Real utilizou para construir o mapa. Isso, porém, não invalida a análise e, consoante com a historiografia sobre a economia mineira do século XIX, a tendência das receitas da capitania (e depois da província) foi de crescimento.

Notas |

1. BNLCP, códice 643, ff. 204-218.

2. Existe uma extensa bibliografia sobre esse período. Embora divergindo no tocante ao quadro teórico-metodológico, destacamos NOVAIS, Fernando Antônio. *Portugal e Brasil na crise do antigo sistema colonial (1777-1808).* 6. ed. São Paulo: Hucitec, 1995. ARRUDA, José Jobson de Andrade. *O Brasil no comércio colonial*. São Paulo: Ática, 1980. FLORENTINO, Manolo. *Em costas negras: uma história do tráfico atlântico de escravos entre a África e o Rio de Janeiro (séculos XVIII e XIX).* Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1995. FRAGOSO, João Luis Ribeiro*. Homens de grossa aventura: acumulação e hierarquia na praça mercantil do Rio de Janeiro (1790-1830).* Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1993.

3. MAXWELL, Kenneth. *A devassa da devassa: a Inconfidência Mineira: Brasil e Portugal 1750-1808*. Tradução de João Maia. 3 ed. São Paulo; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995 (capítulos 7 e 8). A respeito dos intelectuais ilustrados e o reformismo, cf. também NOVAIS. *Portugal e Brasil na crise do antigo sistema colonial*, capítulo 4, e DIAS, Maria Odila. Aspectos da Ilustração no Brasil. *Revista do IHGB*, v. 278, p. 100-170, jan.-mar. 1968.

4. CARRARA, Ângelo Alves. *Agricultura e pecuária na capitania de Minas Gerais (1674-1807).* Tese (Doutorado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997; ALMEIDA, Carla Maria Carvalho*. Homens ricos, homens bons*: produção e hierarquia em Minas Colonial. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2001; OLIVEIRA, Mônica Ribeiro de. *Negócios de famílias*: mercado, terra e poder na formação da cafeicultura mineira – 1780/1870. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1999; CHAVES, Claudia Maria das Graças. *Paradoxo da colonização*: a formação do mercado interno numa economia colonial. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2000.

5. A respeito deste texto e sua relação com a economia política, conferir CARDOSO, José Luis. Nas malhas do império: a economia política e a política colonial de d. Rodrigo de Souza Coutinho. In: CARDOSO, José Luis (Org.). *A economia política e os dilemas do império luso-brasileiro (1790-1822)*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2001. p. 79-91.

6. LYRA, Maria de Lourdes Viana. *A utopia do poderoso império*: Portugal e Brasil - bastidores da política, 1798-1822. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.

7. LYRA. *A utopia do poderoso império*, p. 66.

8. A respeito do reformismo pombalino, cf. FALCON, Francisco Calazans. *A época pombalina (política econômica e monarquia ilustrada)*. São Paulo: Ática, 1982 (cap. 6); MAXWELL, Kenneth. *Marquês de Pombal*: paradoxo do Iluminismo. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996 (cap. 5).

9. Novos trabalhos têm revisto o período de d. Maria I, destacando a continuidade em relação ao período pombalino anterior. Cf. CASTRO, Zília Osório. Poder régio e os direitos da sociedade: o "Absolutismo de compromisso" no reinado de D. Maria I. *Ler História*, v. 23, p. 11-22, 1992.

10. LYRA. *A utopia do poderoso império*, p. 42.

11. RAYNAL, Guillaume-Thomas François (Abade Raynal). *O estabelecimento dos portugueses no Brasil*. Tradução de Mônica F. C. Campos

de Almeida e Flávia Roncarati Gomes. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional; Brasília: Ed. da UnB, 1998. (cap. XXV-XXX). Esse livro é a tradução do *Livro nono da história filosófica e política das possessões e do comércio dos europeus nas duas Índias*, publicado a partir de 1770.

12. COUTINHO, José Joaquim da Cunha Azeredo. *Obras econômicas de J. J. da Cunha Azeredo Coutinho*. Apresentação de Sérgio Buarque de Holanda. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966. A respeito do pensamento econômico do bispo, criador do Seminário de Olinda, cf. NEVES, Guilherme Pereira das. Guardar mais silêncio do que falar: Azeredo Coutinho, Ribeiro dos Santos e a escravidão. In: CARDOSO (Org.). *A economia política e os dilemas do império luso-brasileiro*, p. 15-62.

13. LYRA. *A utopia do poderoso império*, p. 45; CARDOSO (Org.). *A economia política e os dilemas do império luso-brasileiro*, p. 92.

14. CARDOSO (Org.). *A economia política e os dilemas do império luso-brasileiro*, p. 86-87

15. CARDOSO (Org.). *A economia política e os dilemas do império luso-brasileiro*, p. 91.

16. CARDOSO (Org.). *A economia política e os dilemas do império luso-brasileiro*, p. 84-85. MAXWELL. *A devassa da devassa*, p. 238-239.

17. NEVES, Guilherme Pereira das. Conflitos e interesses na cidade colonial: Rio de Janeiro, 1800. In: *Anais da X Reunião da Sociedade Brasileira de Pesquisa Histórica*, Curitiba, 1991, p. 133-138; MAXWELL. *A devassa da devassa*, p. 256-262. A respeito do papel dos contratadores e dos contratos no sistema de tributação colonial, cf. AMED, José Fernando; NEGREIROS, Plínio José Labriola de Campos. *História dos tributos no Brasil*. São Paulo: Edições Sinafresp, 2000, p. 105-121. ARAUJO, Luiz Antonio. *Contratos e tributos nas Minas Setecentistas*: estudo de um caso – João de Souza Lisboa (1745 – 1765). Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2002.

18. MAXWELL. *A devassa da devassa*, p. 281-282 (anexo A).

19. A respeito dos tributos das entradas, cf. AMED; NEGREIROS. *História dos tributos no Brasil*; CHAVES, Claudia Maria das Graças. *Perfeitos negociantes*: mercadores das Minas Setecentistas. São Paulo: Annablume, 1999 (caps. 3 e 4).

20. CARRARA, Ângelo Alves. A capitania de Minas Gerais (1674-1835): modelo de interpretação de uma sociedade agrária. *História Econômica História de Empresas*, São Paulo, v. 3, n. 2, p. 58, 2001.

21. CARRARA. A capitania de Minas Gerais, p. 58.

22. Lendo a bibliografia sobre o assunto, não existe uma contabilidade nacional para o império colonial português. As dificuldades de se obter dados confiáveis impossibilitam a construção de tal contabilidade.

23. AHTC, Cartórios Avulsos, caixa 77. *Mapas demonstrativos da receita e despesa que tiveram as capitanias do Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco, São Paulo, Maranhão, Pará, Minas Gerais. Goiás, Moçambique, Goa, Ilhas dos Açores, Ilha da Madeira.*

24. AHTC, Cartórios Avulsos, caixa 77. *Mapas demonstrativos da receita e despesa que tiveram as capitanias do Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco, São Paulo, Maranhão, Pará, Minas Gerais. Goiás, Moçambique, Goa, Ilhas dos Açores, Ilha da Madeira*.

25. Um dos nomes que constam dos "mappas" é o de Theotônio Roiz (Rodrigues) de Carvalho. A única informação que tenho sobre ele é que fora "Contador Geral da Africa Occidental, Bahia e Suas Dependências". *Revista do Arquivo Público de Pernambuco*. Pernambuco: APE, 1947, p. 191.

26. AHTC, Cartórios Avulsos, caixa 77. *Mapas demonstrativos da receita e despesa que tiveram as capitanias do Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco, São Paulo, Maranhão, Pará, Minas Gerais. Goiás, Moçambique, Goa, Ilhas dos Açores, Ilha da Madeira*, p. 7.

27. CARRARA. A capitania de Minas Gerais, p. 8.

28. Em virtude da constatação de que apareceram observações nos dados de 1800 nas capitanias de Minas Gerais e do Rio de Janeiro, preferimos não compará-los com Bahia e Pernambuco.

29. LEVY, Maria Bárbara. Elementos para o estudo da circulação da moeda na economia colonial. *Estudos Econômicos*, v. 13, n. especial, 1983.

30. SCHWARTZ, Stuart. *Segredos internos*: engenhos e escravos na sociedade colonial, 1550-1835. Tradução de Laura Teixeira Mota. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. BARICKMAN, B. J. *Um contraponto baiano*: açúcar, fumo, mandioca e escravidão no Recôncavo, 1780-1860. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges e revisão do autor. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

31. FRAGOSO. *Homens de grossa aventura*. ARRUDA. *O Brasil no comércio colonial*.

32. D. José Joaquim Nabuco de Araujo para D. Rodrigo de Souza Coutinho, secretário colonial. Recife, 16 de novembro de 1799, AHU, PA/Pernambuco, maço 21. Citado por ALDEN, Dauril. O período final do Brasil Colônia, 1750-1808. In: BETHELL, Leslie (Org.). *História da América Latina*: a América Latina Colonial. Tradução de Mary Amazonas Leite e Magda Lopes. São Paulo: Edusp; Distrito Federal: Fundação Alexandre de Gusmão, 1999. v. 2, p. 566.

Carlos Gabriel Guimarães é professor associado do Departamento de História e mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, doutor pelo Programa de Pós-Graduação em História Econômica (USP/FFLCH) e pós-doutor pela Universidade de Lisboa. É pesquisador do CNPq e do Pronex *Dimensões da Cidadania*. Tem vários artigos e capítulos publicados em livros nacionais e estrangeiros. Foi presidente da Associação Brasileira de Pesquisadores em História Econômica (ABPHE).

Tabela 1 | **RECEITA TOTAL DA CAPITANIA DE MINAS GERAIS (1790-1800)**

Ano	Dízimos	Entradas	Receita total
1790	75.947	122.593	246.343
1791	76.269	134.547	257.422
1792	77.067	129.256	253.276
1793	72.819	139.879	259.654
1794	72.811	124.401	243.551
1795	72.831	118.676	238.031
1796	73.104	98.971	218.247
1797	73.118	117.038	237.370
1798	72.971	101.600	224.522
1799	73.525	121.298	241.363
1800	73.665	121.037	238.578

Fonte: MAXWELL. *A devassa da devassa*, p. 281-282.

Tabela 2 | **MAPA DEMONSTRATIVO DA RECEITA E DESPESA DA CAPITANIA DE MINAS GERAIS (1795-1800)**

Anos	Rendimentos próprios da capitania	Empréstimos feitos à Real Fazenda e outras entradas que não são rendimentos	Total das entradas em cada ano	Despesa anual	Dívidas ativas	Dívidas passivas	Sobras envia-das para Lisboa	Remanescente que ficou na capitania
1795	443:811$043	72:334$023	516:145$066	495:169$575	56:619$288	1:819$552	-	78:349$644
1796	377:043$437	33:379$867	410:423$304	425:085$676	42:324$041	2:080$762	-	63:687$272
1797	299:112$063	52:135$733	351:247$798	289:557$044	51:425$668	3:830$642	-	125:398$024
1798	402:795$483	88:079$768	490:875$253	522:299$614	59:394$907	2:535$901	-	93:973$663
1799	293:578$914	96:827$611	390:406$523	385:945$688	120:579$671	1:813$043	-	98:434$500
Total	1.816:340$944	342:757$002	2.159:097$946	2.118:037$597	290:343$575	12:079$900	-	459:843$103
Rendimento médio nos ditos anos	363:268$188	68:551$400	431:819$588	423:067$519	58:068$715	2:415$980	-	91:968$620
Rendimento de 1800*	484:968$768	99:357$753	584:326$521	583:889$466	132:135$104	2:535$108	-	98:871$555

Fonte: AHTC, Cartórios Avulsos, caixa 77, p. 7.
* combinado com a média e tudo o mais, como se declaram nos competentes livros.

Tabela 3| **MAPA DEMONSTRATIVO DAS RECEITAS E DESPESAS DA CAPITANIA DA BAHIA (1795-1800)**

Anos	Rendimentos próprios da capitania	Empréstimos feitos à Real Fazenda e outras entradas que não são rendimentos	Total das entradas em cada ano	Despesa anual	Dívidas ativas	Dívidas passivas	Remanescente que ficou na capitania
1795	389:649$526	33:285$960	422:935$486	318:367$237	35:616$290	-	104:568$249
1796	435:122$655	120:207$790	555:330$445	473:467$693	34:861$254	-	81:862$752
1797	387:763$790	189:757$653	577:521$443	504:777$270	33:254$710	-	72:774$172
1798	432:427$247	97:779$294	530:206$541	418:538$420	187:961$041	-	111:668$121
1799	465:249$416	105:113$704	570:363$120	478:104$993	184:489$755	-	92:258$127
1800	489:555$803	131:175$208	620:731$011	502:971$135	145:810$925	_	117:759$876

Obs.: 1) O mapa abrange o período de 1790 a 1801. Foram selecionados os anos de 1795 até 1800.
2) Como o rendimento médio trata de 1790-1800 e o último ano é de 1801, as linhas desses dados foram retiradas.
3) Não consta a coluna "Sobras remetidas para Lisboa".
Fonte: AHTC, Cartórios Avulsos, caixa 77, p. 3.

Tabela 4| **MAPA DEMONSTRATIVO DAS RECEITAS E DESPESAS DA CAPITANIA DO RIO DE JANEIRO (1795-1800)**

Anos	Rendimentos próprios da capitania	Empréstimos feitos à Real Fazenda e outras entradas que não são rendimentos	Total das entradas em cada ano	Despesa anual	Dívidas ativas	Dívidas passivas	Sobras envia-das para Lisboa	Remanescente que ficou na capitania
1795	458:116$474	21:530$109	479:646$589	445:719$217	-	-	-	180:556$679
1796	457:732$585	21:653$034	479:385$619	413:920$341	-	-	-	246:001$957
1797	480:862$404	250:661$656	731:524$060	836:847$104	-	-	-	140:678$913
1798	473:055$074	292:490$118	765:545$192	790:565$860	-	-	-	115:658$245
1799	509:164$694	124:783$099	633:947$793	575:724$903	-	-	-	140:065$935
Total	2.378:931$231	711:118$016	3.090:049$247	3.062:777$425	-	-	-	822:941$729
Rendimento médio nos ditos anos	475:931$231	142:223$603	618:009$849	612:555$485	-	-	-	164:588$345
Rendimento de 1800*	519:932$082	163:716$403	683:648$485	637:468$989	-	-	-	186:245$836

Fonte: AHTC, Cartórios Avulsos, caixa 77, p. 2.
* combinado com a média e tudo o mais, como se declara nos competentes livros.

Tabela 5| **MAPA DEMONSTRATIVO DAS RECEITAS E DESPESAS DA CAPITANIA DE PERNAMBUCO (1795-1800)**

Anos	Rendimentos próprios da capitania	Empréstimos feitos à Real Fazenda e outras entradas que não são rendimentos	Total das entradas em cada ano	Despesa anual	Dívidas ativas	Dívidas passivas	Sobras remetidas para Lisboa	Remanescente que ficou no cofre
1795	240:305$402	3:732$125	244:037$527	133:386$126	261:482$560	-	60:457$618	50:193$783
1796	279:786$861	4:445$498	284:232$262	154:302$965	257:974$224	-	61:112$493	68:816$904
1797	261:096$203	24:536$233	285:632$986	188:308$777	261:344$816	-	60:457$618	36:866$596
1798	178:634$430	83:248$607	261:883$037	181:865$140	185:511$350	-	28:333$334	51:684$563
1799	346$002$000	38:673$265	384:675$265	247:296$125	185:511$350	-	92:581$902	44:797$238
1800	312:415$998	25:852$119	338:268$117	232:535$020	185:511$350	_	60:457$618	45:275$479

Obs.: 1) O mapa abrange o período de 1791 a 1801. Foram selecionados os anos de 1795 até 1800.
2) Como o rendimento médio trata de 1791-1800 e o último ano é o de 1801, as linhas desses dados foram retiradas.
3) Não consta uma coluna com o título “Remanescente”.
Fonte: AHTC, Cartórios Avulsos, caixa 77, p. 4.

Gráfico 1| **RECEITA DA CAPITANIA DE MINAS GERAIS (1790-1800)**

Gráfico 2 | **COMPARAÇÃO DAS RECEITAS DA CAPITANIA DE MINAS GERAIS (1795-1799)**

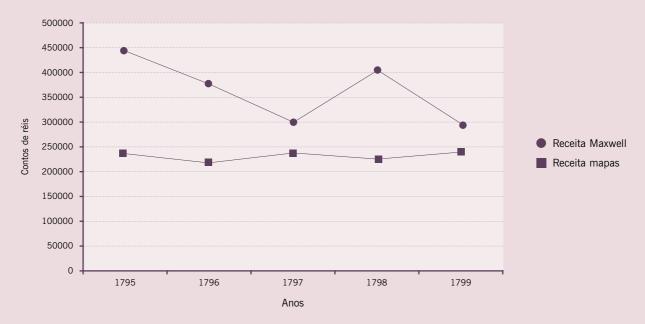



Gráfico 3| **COMPARAÇÃO DOS RENDIMENTOS DAS CAPITANIAS DE MG, RJ, BA E PE (1795-1800)**

Rendimento da capitania de Minas Gerais
Rendimento da capitania do Rio de Janeiro
Rendimento da capitania da Bahia
Rendimento da capitania de Pernambuco

Marta Eloísa
Melgaço Neves
Elisa Cardoso Furtado

Um acervo fotográfico

O vasto arquivo doado pelos familiares do engenheiro Dermeval José Pimenta ao Arquivo Público Mineiro passou por paciente trabalho de identificação e catalogação, de modo a facilitar o acesso dos interessados ao material. As imagens constantes desse acervo mereceram cuidados especiais por parte dos técnicos do APM.

Os registros fotográficos se fazem presentes nos fundos de origem pública, privada e nas coleções que se encontram sob a guarda do Arquivo Público Mineiro – APM. Devido à grande incidência desse gênero de registros, a instituição tem se organizado para proporcionar de forma adequada o acesso aos cidadãos que os buscam. A gestão dessa atividade tem se organizado em dois conjuntos de ações: um que visa ao desenvolvimento de procedimentos no âmbito da preservação e conservação, e outro que se concentra nos processos de arranjo e descrição dos acervos que abrigam esse tipo de registro.

No biênio 2007-2008, destaca-se, no elenco de atividades que foram desenvolvidas pelo APM, o trabalho de preservação, conservação, arranjo e descrição do arquivo privado do engenheiro Dermeval José Pimenta. No tratamento desse acervo, a equipe de técnicos,[1] ao elaborar o cronograma de atividades, planejou ações concernentes aos dois conjuntos de atividades descritos acima. No entanto, o propósito deste texto é demonstrar os esforços empreendidos por esses técnicos no processo de definir a estrutura de arranjo e descrição desse fundo. Destacam-se os cuidados que se teve para que o contexto de produção e acumulação das fotografias estivesse representado junto aos demais documentos que constituem o fundo, não particularizando apenas o suporte. Ou seja, para que os conceitos de arquivo[2] e o princípio da proveniência,[3] que regem a arquivística, fossem respeitados.

Esse fundo foi recolhido ao APM em 1991 e contém os documentos produzidos e acumulados pelo engenheiro Dermeval José Pimenta, figura ativa no cenário político de Minas Gerais e representante da elite burocrática do estado, durante o século XX. Procedente de uma família do Noroeste mineiro, Pimenta nasceu em 1893 em São João Evangelista, filho de Josefina de Carvalho Pimenta e de Cornélio José Pimenta, coronel da Guarda Nacional. Casou-se com Lúcia Pinheiro Pimenta, filha de João Pinheiro da Silva, republicano histórico, que ocupou cargos eletivos em Minas Gerais, inclusive o de presidente.

Os documentos desse fundo foram acumulados pelo titular durante toda a sua trajetória em órgãos públicos e privados, com uma abrangência temporal considerável, que se estende de 1918, data de sua saída da Escola de Minas de Ouro Preto, até 1982, quando se concentrou em atividades culturais. O dinamismo da carreira de Dermeval José Pimenta confere ao fundo diversas possibilidades e recortes de pesquisa, uma vez que remete a importantes episódios do desenvolvimento siderúrgico e de transportes de Minas Gerais, assim como assuntos voltados à história do estado e à criação de órgãos de defesa do patrimônio histórico.

Acervo

O acervo doado ao APM pela filha de Dermeval José Pimenta, Josefina Lúcia Pimenta Lobato de Mello, possui cerca de 400 documentos textuais, 1.800 fotografias e slides, além de documentos cartográficos. A identificação prévia feita pelo titular e o reconhecimento dos documentos em sua individualidade, somados ao estudo biográfico, possibilitaram a elaboração do arranjo final do fundo *Dermeval José Pimenta*.

Respeitando os cargos acumulados por ele, ao longo de sua vida profissional e política, bem como a tipologia documental, foi definido o seguinte arranjo:

Série 1: Vida pessoal
Subsérie 1.1: Documentos pessoais
Subsérie 1.2: Contabilidade
Subsérie 1.3: Correspondências
Subsérie 1.4: Homenagens

Mineração no Pico do Cauê. Itabira, MG, 1946/1951. Fundo Dermeval José Pimenta/Arquivo Público Mineiro – DJP-6.3-003 (056).

Série 2: Produção intelectual
Subsérie 2.1: Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais
Subsérie 2.2: Conselho Estadual de Cultura
Subsérie 2.3: Atividades de pesquisa
Subsérie 2.4: Caminhos de Minas
Subsérie 2.5: Escritos do titular
Subsérie 2.6: Escritos de terceiros

Série 3: Trajetória funcional
Subsérie 3.1: Secretaria de Viação e Obras Públicas
Subsérie 3.2: Rede Mineira de Viação
Subsérie 3.3: Companhia Vale do Rio Doce
Subsérie 3.4: Acesita

Série 4: Recortes de jornal

Série 5: Cartográfica

Série 6: Iconográfica
Subsérie 6.1: Vida pessoal
Subsérie 6.2: Produção intelectual
Subsérie 6.3: Trajetória funcional

A última série – Iconográfica –, que nos interessa de modo particular no âmbito deste texto, é composta por aproximadamente 1.600 fotografias e 200 slides. Esse expressivo número de fotografias permite inferir que, para o engenheiro Dermeval José Pimenta, a qualidade de um documento estava diretamente relacionada à conjugação de vários recursos, tanto textuais quanto iconográficos.

A organização dos documentos iconográficos iniciou-se com a identificação dos assuntos específicos das imagens, o que permitiu uma prévia separação temática e cronológica. É importante ressaltar que a atenção do titular, ao identificar pessoas, lugares e datas em notas no verso de grande parte das fotografias, facilitou o trabalho de organização e orientou as pesquisas de identificação. Foram realizadas entrevistas com a família e colegas de trabalho de Pimenta, consultas aos documentos textuais e a outros acervos da instituição, principalmente os que possuíam séries de fotografias, para que se estruturasse um arranjo coerente.

Método de trabalho

Durante o trabalho de pesquisa feito com as fotografias, foi notória a correspondência lógica com os assuntos que estruturaram as séries de documentos textuais. Dessa forma, a equipe de trabalho considerou pertinente a necessidade de evidenciar, no arranjo final, a correspondência temática característica do fundo e a existência do diálogo texto-imagem.

A correlação temática desse arquivo pessoal fica evidenciada apenas na denominação das séries e subséries. Por isso, é importante ressaltar a elaboração de dossiês dentro de cada subsérie da iconografia, tendo em vista a ligação com temáticas das subséries dos documentos textuais, como será explicitado em seguida.

A Vida Pessoal não contém um número de fotografias tão significativo quanto as relacionadas à sua atuação profissional. Essa subsérie foi organizada em dossiês, com os seguintes assuntos: Retratos, cerca de cinco poses de Dermeval José Pimenta em estúdio e eventos; Família, imagens que apresentam familiares do titular em diversas situações e eventos, bem como poses de seus filhos e esposa; Lembranças, fotografias que foram consideradas pessoais do titular, por possuírem algum tipo de dedicatória de amigos e familiares, apresentando lugares e eventos relacionados a Dermeval José Pimenta; Homenagens, que reúne registros de eventos em que o titular recebe honras de instituições; e, por fim, Personalidades, que apresenta imagens de Pimenta junto a grandes nomes do cenário político nacional e mineiro.

Dermeval José Pimenta e outros em um vagão. Sem local e data. Fundo Dermeval José Pimenta/Arquivo Público Mineiro – DJP-6.1-006 (60).

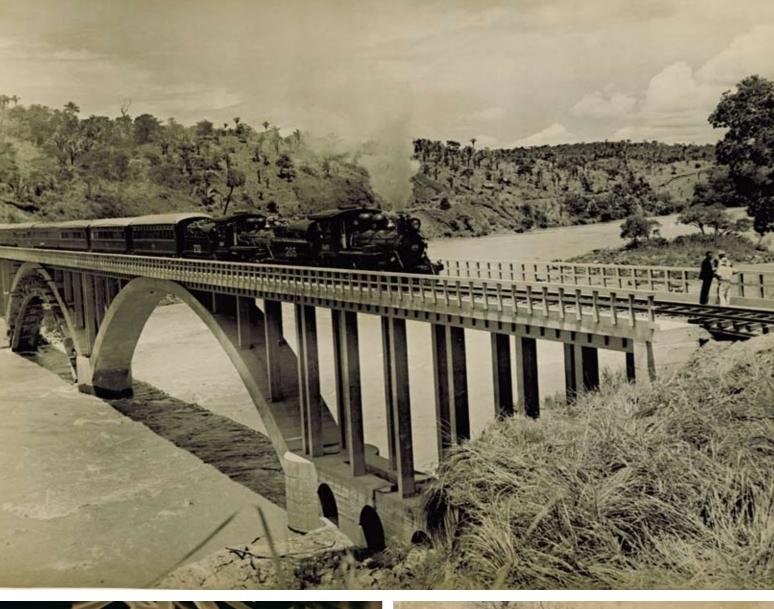
Jantar oferecido aos integrantes da Comissão Mista Nipo-Brasileira pela Companhia Yawata. Japão, 16 de agosto de 1956. Fundo Dermeval José Pimenta/Arquivo Público Mineiro – DJP - 6.3 - 005 (218).

Escritório da Companhia Vale do Rio Doce. Itabira, MG, 1944/1946. Fundo Dermeval José Pimenta/Arquivo Público Mineiro – DJP-6.3-003 (030).

Visita do governador Milton Campos à Companhia Vale do Rio Doce. Itabira, MG, 1947. Fundo Dermeval José Pimenta/Arquivo Público Mineiro – DJP - 6.3 -003 (166).

A segunda subsérie, Produção Intelectual, faz propositalmente alusão à série textual. São imagens que ilustram e registram, tanto quanto os documentos textuais, eventos relevantes na carreira de Pimenta à frente de instituições culturais. Podem-se citar fotografias de sua nomeação à presidência do Conselho Estadual de Cultura ou relacionadas a importantes eventos do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais.

Ainda nessa subsérie, foi definido o dossiê intitulado Caminhos de Minas Gerais, que diz respeito a toda a pesquisa realizada pelo titular na década de 1970, sobre

Ponte sobre o Rio Parnaíba. Sem local e data. Fundo Dermeval José Pimenta/Arquivo Público Mineiro – DJP-6.3 - 001(002).
Visita a Montes Claros, MG, 1943. Fundo Dermeval José Pimenta/Arquivo Público Mineiro – DJP-6.3-002 (137).
Meio de transporte em Monte Azul, MG, 1943. Fundo Dermeval José Pimenta/Arquivo Público Mineiro – DJP-6.3-002 (022).

a Estrada Real. O dossiê, além das fotografias, conta com 200 slides, que apresentam fazendas, igrejas e monumentos relevantes desse percurso, que se estende desde a Serra de Itatiaia até a cidade de Ouro Preto.

A Trajetória Funcional de Pimenta pode ser considerada a mais densa subsérie da iconografia, já que revela todos os grandes eventos da carreira do titular. Também foi subdividida em dossiês, que correspondem aos documentos textuais. A passagem do engenheiro pela Secretaria de Viação e Obras Públicas resultou numa coleção de fotografias que mostra todo o seu trabalho de infraestrutura nas estradas no Norte e Nordeste de Minas Gerais, em cidades como Jequitinhonha, Porteirinha, Almenara e outras.

Outro dossiê bastante significativo da Trajetória Funcional de Pimenta é o que apresenta as atividades ligadas à Companhia Vale do Rio Doce (CVRD). São cerca de 300 fotografias que tratam da atividade mineradora da empresa, principalmente no Pico do Cauê, em Itabira, bem como o transporte do minério ao porto de Angra dos Reis pela estrada de ferro Vitória-Minas. As fotos abrangem desde o momento de sua posse como presidente da CVRD, até a assinatura de acordos com bancos estrangeiros, bem como o termo de nacionalização da empresa pelo presidente Getúlio Vargas.

Ainda nessa subsérie, pode-se dar destaque à grande quantidade de imagens relacionadas a suas Viagens ao Exterior, que mostram, além de suas visitas a feiras e empresas europeias, na década de 1950, sua ida ao Japão, a convite do governo federal, com o objetivo de fazer acordos e buscar informações que contribuíssem para a construção da Usiminas. Acompanharam-no, nessa viagem, empresários como João Kubitschek de Figueiredo, Lídio Lunardi e Paulo Macedo Gontijo.

Ao narrar essa experiência, de descrição e acesso a um arquivo privado, no qual sobressai o número de fotografias produzidas e acumuladas por seu titular, espera-se ter contribuído para o desenvolvimento de um diálogo. Diálogo que deve ser travado entre os agentes que atuam no âmbito das instituições que promovem a guarda de acervos e os que as frequentam em busca de fontes para a produção do conhecimento de caráter historiográfico. É necessário que os pesquisadores saibam que identificar o contexto de produção de um documento, independentemente do suporte em que esteja registrado, deve preceder o ato de definir os critérios de armazenamento. E que, nessa perspectiva, conhecer o contexto de produção de um documento também se inscreve como uma atividade de pesquisa.

Notas |

1. Técnicos: Aparecida Barbosa, Elisa Cardoso Furtado, Denis Soares da Silva, Márcia Alkmin, Maria José Timburibá Guimarães. Estagiários: Adriana das Graças de Paula e Flávio Antônio de Oliveira.

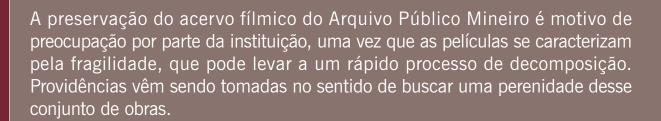
2. Conjunto de documentos produzidos e acumulados por uma entidade coletiva, pública ou privada, pessoa ou família, no desempenho de suas atividades, independentemente da natureza do suporte. DICIONÁRIO BRASILEIRO DE TERMINOLOGIA ARQUIVÍSTICA. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. p. 26.

3. Princípio básico da arquivística, segundo o qual o arquivo produzido por uma entidade coletiva, pessoa ou família não deve ser misturado aos de outras entidades produtoras. Também é chamado "princípio do respeito aos fundos". DICIONÁRIO BRASILEIRO DE TERMINOLOGIA ARQUIVÍSTICA, p. 135.

Marta Eloísa Melgaço Neves é mestre pela Escola de Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e atuou como diretora de Arquivos Permanentes do Arquivo Público Mineiro (APM) no período de 2007 a 2008, tendo retomado em 2009 as atividades de professora na Escola de Ciência da Informação da UFMG.

Elisa Cardoso Furtado é licenciada em História pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Em 2007, participou da equipe técnica que organizou a coleção de fotografias da Tipografia Guimarães, sob a guarda do APM. Em 2008, coordenou a equipe responsável pela organização do fundo privado do engenheiro Dermeval José Pimenta.

Virginia Assis Camargos
Pedro de Brito Soares

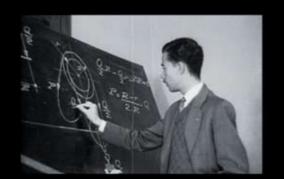
História em movimento

A preservação do acervo fílmico do Arquivo Público Mineiro é motivo de preocupação por parte da instituição, uma vez que as películas se caracterizam pela fragilidade, que pode levar a um rápido processo de decomposição. Providências vêm sendo tomadas no sentido de buscar uma perenidade desse conjunto de obras.

Os registros audiovisuais constituem-se em fontes relevantes para a produção do conhecimento de caráter historiográfico. O surgimento das imagens em movimento marcou o nascimento de novas formas de registro com informações diferentes das encontradas em arquivos, bibliotecas e museus. No decorrer do século XX, esses registros se tornaram uma preciosa fonte de informação e uma das mais belas formas de preservação da memória. A partir de meados do século passado, o conceito de documento foi ampliado e as fontes audiovisuais tornaram-se tão importantes quanto as fontes escritas.

O filme cinematográfico foi inicialmente fabricado em uma base de nitrato de celulose. Verificou-se, com o tempo, que esse suporte, além de altamente inflamável, deteriora-se muito rapidamente. Na busca por um suporte mais seguro, a partir da década de 1950, foi desenvolvido o suporte de acetato de celulose, que também é um material bastante frágil e de difícil conservação. Alguns produtos utilizados na sua fabricação são voláteis e se desprendem, tornando-o quebradiço e ressecado. Nos estágios mais avançados de deterioração, ocorre a chamada "síndrome do vinagre", que pode destruir completamente um filme em poucos anos. Resumindo, filmes de nitrato e de acetato são de alguma maneira similares, uma vez que ambos são formas variantes de celulose e podem se deteriorar sob a influência do calor, da umidade e das reações químicas entre seus componentes.

Atualmente, o suporte em poliéster superou a fragilidade do acetato e uma de suas grandes vantagens é a estabilidade. O seu uso no Brasil tornou-se mais significativo a partir da década de 1990. Contudo, relatos da equipe de preservação da Cinemateca Brasileira já apontam para uma possível degradação na base plástica desses filmes, tidos como estáveis e permanentes.

Arthur Bernardes. Acetato, 16mm, 1922-1952 (*00:46:41.*). AB-Filme-001. *www.siaapm.cultura.mg.gov.br*

Geração protegida. Nitrato, 35mm, 1937 (00:07:33) CBM-Filme-004 *www.siaapm.cultura.mg.gov.br*

A conservação dos filmes em película depende do conhecimento científico de seus materiais constituintes, assim como das condições de armazenamento, em que embalagens apropriadas, baixas temperaturas e umidade relativa do ar controlada são fundamentais.

A telecinagem e reformatação são os modos de preservação mais indicados para garantir o acesso continuado aos acervos pelas gerações futuras, pois permite a divulgação do conteúdo informacional presente nesse suporte de difícil acesso, além de reduzir o manuseio e o desgaste físico dos rolos de filmes, que normalmente apresentam abaulamento e encolhimento avançados que comprometem sua projeção. No entanto, é necessário observar sempre os critérios de preservação, estabelecendo um programa de planejamento, manutenção e atualização das mídias.[1]

O acervo

O acervo fílmico existente no Arquivo Público Mineiro (APM) é composto por cerca de 280 rolos em película nos suportes de acetato e nitrato, em formatos variados (35, 16, S8mm). São filmes produzidos a partir do início do século XX, que retratam as cidades mineiras de várias regiões do estado, as atividades de instituições estatais, cinejornais veiculados em salas de exibição e uma parte significativa que documenta a história da siderurgia brasileira. Além dos filmes avulsos, destacamos os seguintes fundos/coleções:

1. Companhia Cinematográfica Souza Teixeira – típico exemplar das produtoras que atuaram em Minas Gerais ao longo das décadas de 1960 e 1970, retrata as cidades de Minas de quase todas as regiões do estado. São eventos como: posse de prefeitos, inauguração de obras, festas, além de filmes publicitários e institucionais que resgatam as atividades de inúmeras instituições estatais, muitas delas hoje extintas.

A companhia produzia também um cinejornal chamado *Marcha dos acontecimentos*, documentando os principais acontecimentos do estado.

2. Arthur Bernardes – documentários produzidos na década de 1920, com destaque para os filmes de Igino Bonfioli (pioneiro da produção cinematográfica brasileira), que documentam a trajetória do eminente político no exercício do governo de Minas e do Brasil. Destacam-se a solenidade de posse de Bernardes na Presidência da República; a visita do príncipe da Itália, Humberto de Piemonti, ao Brasil; e a posse de Mello Vianna no governo de Minas.

3. Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira – filmes produzidos entre as décadas de 1930 e 1980. Documentam a história da companhia, sua relação com a sociedade e o desenvolvimento econômico gerado pela siderurgia. Destacam-se os eventos com participação de funcionários, membros da comunidade local, personalidades políticas, como o presidente Getúlio Vargas, e governadores de estado, além de documentários sobre as cidades de Sabará e Monlevade.

4. Projeto Curtabelas – curtas-metragens produzidos entre os anos de 1970 e 1980. Trata-se, no geral, de filmes que registram a cultura mineira e personalidades, além de denúncia social. Destaque para os filmes *Em nome da razão,* de Helvécio Ratton; *Tradição no Serro do Frio*, de Schubert Magalhães para a Minas Filme, e *O último ferreiro*, de Paulo Leite Soares.

5. Sindicato dos Trabalhadores da Construção de Belo Horizonte – filmes em formado Super 8mm, produzidos entre as décadas de 1970 e 1980, que relatam solenidades políticas com participação de líderes sindicalistas e acontecimentos relacionados ao operariado.

Esses filmes, incorporados ao acervo do APM – na sua maioria, por meio de doações –, encontram-se

Dona Olímpia de Ouro Preto. Direção: Luiz Alberto Sartori Inchausti. Belo Horizonte: Grupo Novo de Cinema, 1971, Acetato, 35mm (00:14:16). PCB-Filme-004. *www.siaapm.cultura.mg.gov.br*

A região dos cerrados em Minas – O Polocentro. Direção: Schubert Magalhães. Belo Horizonte: Filmes do Vale, Acetato, 16mm, 1975 (00:10:05), PCB-filme-014. *www.siaapm.cultura.mg.gov.br*

em precário estado de conservação, em virtude das condições incorretas de armazenamento ao longo de sua existência, além da própria estrutura molecular do suporte, que também contribui para a sua degradação acelerada, resultando em danos irreversíveis. Foram, portanto, necessárias intervenções e reformatação de caráter emergencial.

O projeto

O projeto *Preservação e Divulgação da Memória de Minas Registrada em Filmes*, desenvolvido no Arquivo Público Mineiro, viabilizado pela Lei de Incentivo à Cultura do Estado de Minas Gerais e com o patrocínio da Usiminas, permitiu identificar, preservar e divulgar todo o acervo fílmico do APM.

Inicialmente, os funcionários do Arquivo Público Mineiro participaram do programa de estágio da Cinemateca Brasileira, coordenado pelo SiBIA – Sistema Brasileiro de Informações Audiovisuais. Os padrões e normas de catalogação e conservação apresentados pela Cinemateca foram adotados pelo APM.

A identificação, descrição, catalogação e o diagnóstico do estado de conservação dos filmes foram feitos individualmente por análise visual, sendo verificados as características técnicas do filme, as emendas, perfurações, a presença ou não de fungos, o grau de encolhimento do suporte, incidência de riscos, a sulfuração ou descoramento, desprendimento da emulsão e excesso de umidade ou hidrólise.

Após a identificação e catalogação, os filmes foram selecionados de acordo com seu estado de conservação e encaminhados para telecinagem. Foram reformatados para fitas betacam digital e DVD 46 filmes, num total aproximado de 9,5 horas de telecinagem.

Paralelamente, foi implantado outro projeto que possibilitou o estabelecimento de áreas específicas para guarda de acervos cinematográficos. Foram criados dois depósitos para filmes em película: o primeiro para filmes em bom estado de conservação e o outro destinado aos filmes que se encontram em processo de degradação com a síndrome do vinagre, que, por isso, devem ser separados do restante do acervo para evitar contaminações. Essas salas contam com um rigoroso controle climático e com uma taxa de renovação de ar que garante a eliminação do ácido acético produzido no processo de degradação.

Para divulgação desse importante acervo, foi realizada, por meio de parceria com o REcine – Mostra de Cinema de Arquivo, CRAV (Centro de Referência Audiovisual) e Arquivo Nacional, a mostra de cinema *Tesouros do Cinema Brasileiro: o que ficou na memória,* na cidade de Ipatinga, no Centro Cultural Usiminas, e em Belo Horizonte, no Palácio das Artes. A mostra reuniu filmes importantes daquelas três instituições, além de debate sobre a origem do cinema, a produção audiovisual atual e sua preservação.

O SIA-APM (Sistema Integrado de Acesso do Arquivo Público Mineiro), que consiste em um banco de dados que concentra parte do acervo do APM e tem por objetivo facilitar a pesquisa e divulgar por meio da internet (*http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br*) os documentos sob a guarda da instituição, também tem sido uma importante ferramenta de divulgação desse acervo, pois disponibiliza trechos dos filmes que foram digitalizados, além de informações técnicas.

Portanto, a iniciativa de se trabalhar os registros audiovisuais do APM viabilizou a difusão para o público em geral do acervo em película, que, até então, encontrava-se inacessível, além de permitir ao Arquivo Público Mineiro ampliar e otimizar, por meio de suas parcerias, os trabalhos com acervos cinematográficos em Minas Gerais, contribuindo para a preservação e conservação das obras e referências audiovisuais do estado.

O último ferreiro. Direção: Paulo Leite Soares; Produção: Alex Souza e Paulo Leite Soares; Belo Horizonte: A.S. Filmes, Acetato, 16mm, 1975 (00:09:46). *PCB-Filme-020. www.siaapm.cultura.mg.gov.br*

um filme de
Schubert
Magalhães

Minas – O Circuito das Águas. Direção: Schubert Magalhães. Belo Horizonte: Filmes do Vale Ltda., Acetato, 16mm, 1980 (00:10:00). *PCB-Filme-009 www.siaapm.cultura.mg.gov.br*

Filmes telecinados

[ARTHUR BERNARDES], 1922/1952
Fundo Arthur Bernardes
NOTAÇÃO: AB-Filme-001

O PRÍNCIPE HERDEIRO DA ITÁLIA EM TERRAS DO BRASIL, 1924
Fundo Arthur Bernardes
NOTAÇÃO: AB-Filme-002

ALCATRÃO, 1983
Coleção Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira
NOTAÇÃO: CBM-Filme-001

BIAS FORTES EXAMINA O SEGUNDO PLANO DE EXPANSÃO DA BELGO-MINEIRA, 1955-1960
Coleção Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira
NOTAÇÃO: CBM-Filme-002

ESTAGIÁRIOS DA ESCOLA SUPERIOR DE GUERRA VISITAM MONLEVADE, 1960
Coleção Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira
NOTAÇÃO: CBM-Filme-003

GERAÇÃO PROTEGIDA, 1937
Coleção Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira
NOTAÇÃO: CBM-Filme-004

RECEPÇÃO DO GRÃO DUQUE DE LUXEMBURGO, 1956
Coleção Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira
NOTAÇÃO: CBM-Filme-005

VISITA PRESIDENCIAL A SABARÁ, 1931
Coleção Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira
NOTAÇÃO: CBM-Filme-007

[SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO E CULTURA DE BELO HORIZONTE], 1965
Coleção Companhia Cinematográfica Souza Teixeira
NOTAÇÃO: CST-Filme-009

[BOM SUCESSO – POÇOS DE CALDAS – BELO HORIZONTE], 1978
Coleção Companhia Cinematográfica Souza Teixeira
NOTAÇÃO: CST-Filme-013

[GOVERNADOR OZANAN COELHO VISITA TEÓFILO OTONI], 1977
Coleção Companhia Cinematográfica Souza Teixeira
NOTAÇÃO: CST-Filme-040

[FRANCELINO PEREIRA DOS SANTOS: POSSE E TRANSMISSÃO DE CARGOS], 1979
Coleção Companhia Cinematográfica Souza Teixeira
NOTAÇÃO: CST-Filme-042

[GRUTA DA LAPINHA E EXPOSIÇÃO EM UBERABA], 1971
Coleção Companhia Cinematográfica Souza Teixeira
NOTAÇÃO: CST-Filme-043

[INAUGURAÇÕES DE OBRAS EM IPATINGA], 1973
Coleção Companhia Cinematográfica Souza Teixeira
NOTAÇÃO: CST-Filme-048

IPATINGA 67, 1967
Coleção Companhia Cinematográfica Souza Teixeira
NOTAÇÃO: CST-Filme-050

[MARCHA DOS ACONTECIMENTOS Nº 220 – BARRA DO GARÇAS], 1973
Coleção Companhia Cinematográfica Souza Teixeira
NOTAÇÃO: CST-Filme-064

MARCHA DOS ACONTECIMENTOS Nº 240 – ITAJUBÁ, 1977
Coleção Companhia Cinematográfica Souza Teixeira
NOTAÇÃO: CST-Filme-065

MARCHA DOS ACONTECIMENTOS Nº 246 – DESENVOLVIMENTO DA PRODUÇÃO AGROPECUÁRIA EM MG, 1979
Coleção Companhia Cinematográfica Souza Teixeira
NOTAÇÃO: CST-Filme-066

MARIANA E SEUS 284 ANOS, 1980
Coleção Companhia Cinematográfica Souza Teixeira
NOTAÇÃO: CST-Filme-067

[OURO FINO], 1979
Coleção Companhia Cinematográfica Souza Teixeira
NOTAÇÃO: CST-Filme-076

[ENSINO], 1969-1976
Coleção Filmes Avulsos do APM
NOTAÇÃO: FA-Filme-015

INAUGURAÇÃO DA REPRESA DO RIO DE PEDRAS, 1926-1930
Coleção Filmes Avulsos do APM
NOTAÇÃO: FA -Filme-027

[PRESERVAÇÃO DO MEIO AMBIENTE], 1974
Coleção Filmes Avulsos do APM
NOTAÇÃO: FA-Filme-040

CANTA DIAMANTINA, 1980
Coleção Projeto Curtabelas
NOTAÇÃO: PCB-Filme-002

CARLOS CHAGAS, O PASSADO PRESENTE, 1981
Coleção Projeto Curtabelas
NOTAÇÃO: PCB-Filme-003

DONA OLÍMPIA DE OURO PRETO, 1971
Coleção Projeto Curtabelas
NOTAÇÃO: PCB-Filme-004

FESTA NO PAÍS DAS GERAIS, 1978
Coleção Projeto Curtabelas
NOTAÇÃO: PCB-Filme-005

GIRAMUNDO, 1979
Coleção Projeto Curtabelas
NOTAÇÃO: PCB-Filme-006

UM HOMEM PÚBLICO (MILTON CAMPOS), 1981
Coleção Projeto Curtabelas
NOTAÇÃO: PCB-Filme-007

JORNAL DE ATUALIDADES Nº 124, 1985
Coleção Projeto Curtabelas
NOTAÇÃO: PCB-Filme-008

MINAS, O CIRCUITO DAS ÁGUAS, 1980
Coleção Projeto Curtabelas
NOTAÇÃO: PCB-Filme-009

NADA ALÉM, 1980
Coleção Projeto Curtabelas
NOTAÇÃO: PCB-Filme-010

EM NOME DA RAZÃO, 1979
Coleção Projeto Curtabelas
NOTAÇÃO: PCB-Filme-011

80 ANOS DE BELO HORIZONTE, 1977
Coleção Projeto Curtabelas
NOTAÇÃO: PCB-Filme-012

POLÍCIA: O CRIME DOS IRMÃOS PIRIÁ, 1981
Coleção Projeto Curtabelas
NOTAÇÃO: PCB-Filme-013

A REGIÃO DOS CERRADOS EM MINAS – O POLOCENTRO, 1975
Coleção Projeto Curtabelas
NOTAÇÃO: PCB-Filme-014

PRIMEIRO PLANO, 1983
Coleção Projeto Curtabelas
NOTAÇÃO: PCB-Filme-015

SINAIS DA PEDRA, 1980
Coleção Projeto Curtabelas
NOTAÇÃO: PCB-Filme-016

UM SORRISO POR FAVOR, 1981
Coleção Projeto Curtabelas
NOTAÇÃO: PCB-Filme-017

TODA A MEMÓRIA DAS MINAS, 1978
Coleção Projeto Curtabelas
NOTAÇÃO: PCB-Filme-018

TRADIÇÃO NO SERRO DO FRIO, 1978
Coleção Projeto Curtabelas
NOTAÇÃO: PCB-Filme-019

O ÚLTIMO FERREIRO, 1975
Coleção Projeto Curtabelas
NOTAÇÃO: PCB-Filme-020

OS VERDES ANOS, 1979
Coleção Projeto Curtabelas
NOTAÇÃO: PCB-Filme-021

VEREDAS MORTAS, 1977
Coleção Projeto Curtabelas
NOTAÇÃO: PCB-Filme-022

Nota |

1. Sobre preservação de filmes em películas, ver: COELHO, Fernanda. *Manual de manuseio de películas cinematográficas.* São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Cinemateca Brasileira, 2006.

Virginia Assis Camargos é bacharel em Artes Plásticas com habilitação em Pintura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Trabalhou como supervisora do projeto *Gravatá: Preservação e Acesso ao Patrimônio Bibliográfico e Documental de Minas Gerais,* desenvolvido pelo Arquivo Público Mineiro. Atuou ainda como coordenadora do projeto *Preservação e Divulgação da Memória de Minas Registrada em Filmes,* implantado pela mesma instituição.

Pedro de Brito Soares é graduado em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e especialista em Conservação de Fotografias e Organização de Arquivos pela Escola de Comunicação e Artes/Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (ECA/IEB-USP). É diretor de Conservação de Documentos do Arquivo Público Mineiro e ministra cursos de conservação preventiva em várias instituições. Desenvolveu vários projetos como consultor de conservação, restauração e reformatação (microfilmagem e digitalização) de preservação.

Estante

Variedade de temas e enfoques

Adriana Romeiro. *Paulistas e emboabas no coração das Minas*: ideias, práticas e imaginário político no século XVIII**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.**

Em 1708, o sertão das Minas transformou-se no palco de uma luta armada entre paulistas e emboabas. O desfecho do conflito mudou irreversivelmente os rumos da história de Minas Gerais e a geopolítica do Império português. Fruto de minuciosa pesquisa, esse livro analisa a evolução do episódio e a cultura política a ele subjacente.

Anny Jackeline Torres Silveira. *A Influenza Espanhola e a cidade planejada*: Belo Horizonte, 1918**. Belo Horizonte: Argvmentvm Editora, 2008.**

A obra insere o leitor no universo da pandemia de 1918, que atingiu diferentes partes do planeta. A análise recai sobre os impactos da gripe espanhola em Belo Horizonte, uma cidade planejada e construída segundo parâmetros urbanísticos, que privilegiavam as demandas mercadológicas surgidas com a segunda Revolução Industrial e o controle sanitário dos espaços urbanos.

Augusto de Lima Júnior. *História de Nossa Senhora em Minas Gerais***.**
Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

O relançamento de clássicos da historiografia mineira é uma iniciativa a ser saudada. Informativa, rica em registros iconográficos, essa obra – há muito ausente das livrarias – interessará não apenas aos estudiosos de história religiosa e cultural dos séculos XVIII e XIX, mas também a todos os que apreciam as tradições artísticas de Minas Gerais.

Publicação de pesquisas acadêmicas e relançamento de livro clássico reafirmam a importância da historiografia de Minas Gerais.

Francisco Eduardo de Andrade. *A invenção das Minas Gerais*: empresas, descobrimentos e entradas nos sertões do ouro da América portuguesa**.**
Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

Como o título indica, o livro trata de práticas e construções simbólicas que deram corpo e significado ao sertão rico em ouro e diamantes, matriz da capitania de Minas Gerais. Tão importante quanto o arrojo bandeirante foi a recuperação da memória desses feitos ao longo do tempo, permitindo a cristalização de uma identidade coletiva.

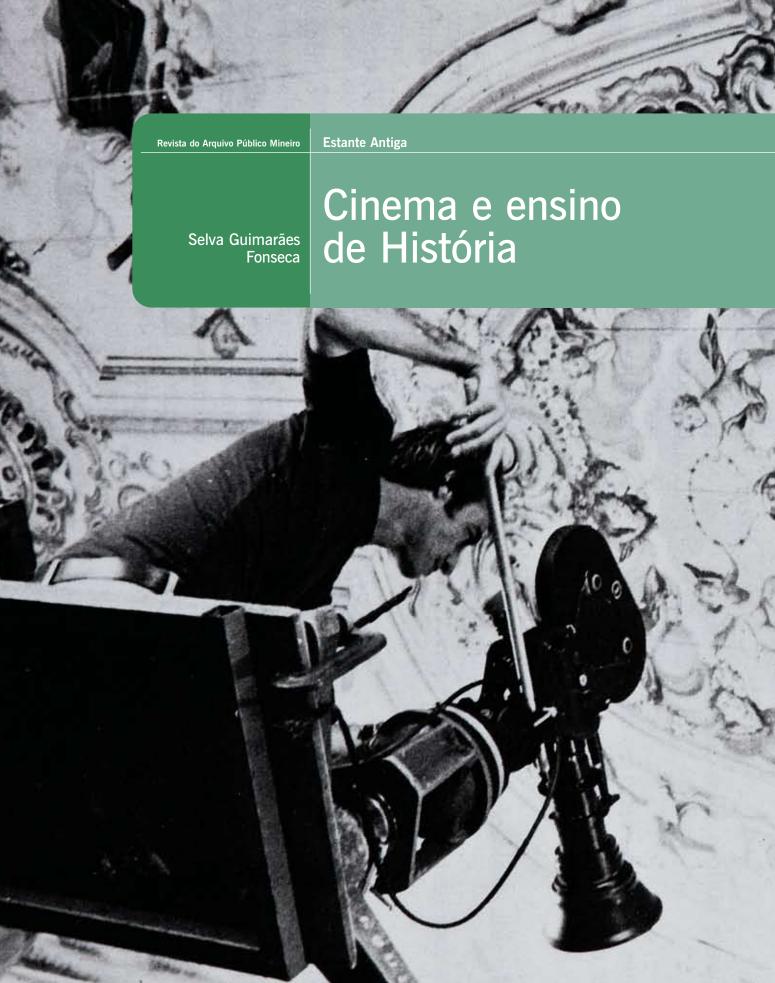
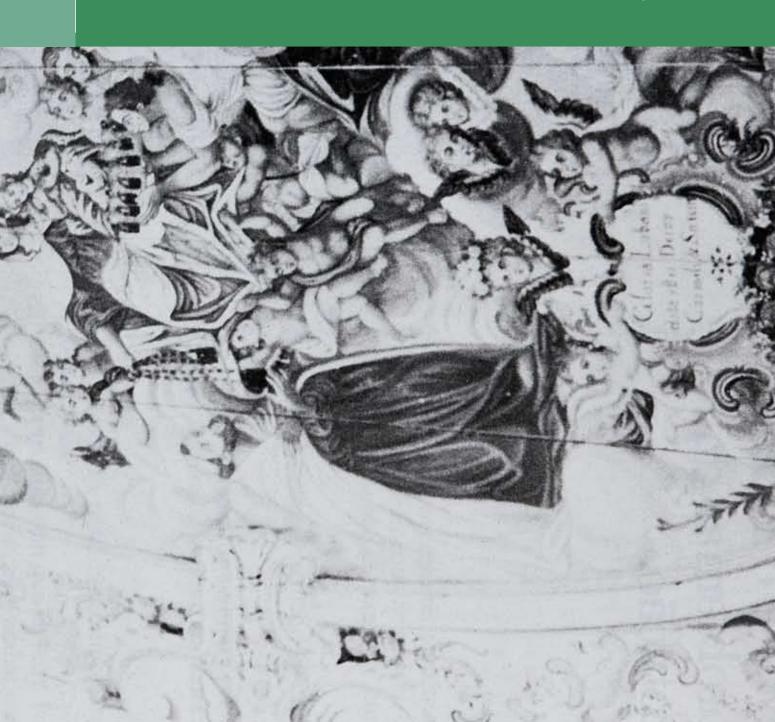
Marcia Amantino. *O mundo das feras*: os moradores do sertão oeste de Minas Gerais, século XVIII**. São Paulo: Annablume, 2008.**

Importante contribuição para a compreensão da história indígena de Minas Gerais, o livro também propõe uma reinterpretação do papel dos quilombos e dos pobres nas áreas sertanejas. Por meio de erudita pesquisa em vários arquivos, a historiadora revela os frágeis limites entre o cativeiro e a liberdade nas populações não enquadradas pelo sistema colonial.

Paulo Augusto Gomes. *Pioneiros do cinema em Minas Gerais***. Belo Horizonte: Crisálida, 2008.**

A obra retrata várias iniciativas e experimentos referentes à história do audiovisual brasileiro. O livro nos mostra como nasceu, criou raízes e se desenvolveu dentro do perímetro das montanhas alterosas a mais popular das artes que atravessou todo o século XX. Sua conclusão é um alerta a todos que se dedicam à preservação dessa memória documental: “Grande parte do que foi produzido em Minas Gerais pelos pioneiros se perdeu...”.

Selva Guimarães Fonseca

Cinema e ensino de História

A utilização do cinema no ensino da História pode trazer grandes vantagens, mas apresenta também algumas armadilhas. A autora analisa esses ganhos e dificuldades, ligados tanto ao documentário quanto ao filme de ficção.

Qual é a hipótese?
Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é história.[1]

> Cinema é história. Filme: imagem, documento, ficção, intriga, invenção, história. Partindo dessas contribuições de Marc Ferro, apresentamos algumas reflexões sobre as relações entre o cinema e o ensino da História. O texto é fruto de uma pesquisa bibliográfica e documental e, ainda, de minha experiência didática, tanto como professora de metodologia de ensino de História na educação superior, quanto no ensino de História na escola fundamental e média.

Desde o fim do século XIX e ao longo do XX, o cinema tornou-se arte, meio de expressão, de construção de sensibilidades, de comunicação, de entretenimento da sociedade. Distrai, fascina, inquieta, seduz, comove, inspira e provoca diversas sensações, como medo, alegrias e tristezas. Alimenta nossa imaginação e sonhos, amplia o modo de ver, sentir e compreender as pessoas e o mundo. Com o avanço das novas tecnologias, desenvolveu-se de forma rápida e sofisticada, tornando-se uma poderosa indústria, capaz de mobilizar milhões de espectadores, consumidores culturais em diferentes lugares do planeta. Logo, o cinema detém um enorme poder de produção, difusão e introjeção de valores, ideias, padrões de comportamento e consumo, modos de leitura e compreensão do mundo.

Nas últimas décadas do século XX e início do XXI, uma das principais discussões na área da metodologia do ensino de História no Brasil tem sido a incorporação de diferentes linguagens e fontes no estudo dessa disciplina. Como exemplos, imagens, obras de ficção, jornais, canções, TV, internet, mídias em geral e o cinema. Esse debate se acentuou no contexto de revisão dos currículos, de crítica aos livros didáticos tradicionais, pós-ditadura militar; do avanço tecnológico da indústria cultural brasileira, do desenvolvimento das chamadas mídias educacionais e do movimento de ampliação documental e temática das pesquisas nas áreas da história e da educação. Entre essas fontes mais utilizadas no processo de ensino e aprendizagem de História, estão os filmes.

Esse movimento pode ser apreendido em diversas publicações, revistas especializadas, sites e livros, por exemplo, a coletânea *A história vai ao cinema*,[2] na qual diversos historiadores analisam, em uma perspectiva histórica, 20 filmes brasileiros produzidos entre os anos de 1970 a 1990. A coleção *Cinema e educação* apresenta vários títulos no campo educacional, analisando diferentes aspectos (ideológicos, estéticos, psicológicos, educacionais, formativos) das relações entre o cinema e a educação.[3] Proliferam publicações didáticas para professores sobre "como usar o cinema na sala de aula" e experiências de utilização de filmes na escola em várias perspectivas.[4] Destacam-se também pesquisas e teses acadêmicas nas áreas de história, comunicação e educação.[5]

No entanto, estudos demonstram que as relações entre cinema e história e cinema e educação, tanto no contexto europeu como no Brasil, são bem mais antigas. Desde o início do século XX, há registros e publicações de intelectuais, cineastas, historiadores e educadores sobre história e cinema e a viabilidade do uso do cinema na educação. Como afirma Ferro: "[...] desde que o cinema se tornou uma arte, seus pioneiros passaram a intervir na história com filmes, documentários ou de ficção".[6] Simultaneamente, alerta-nos o autor: "[...] desde que os dirigentes de uma sociedade compreenderam a função que o cinema poderia desempenhar tentaram apropriar-se dele e pô-lo a seu serviço".[7]

No Brasil, a ideia de colocar o cinema a serviço da educação e do ensino de História motivou elites e dirigentes educacionais, educadores, sobretudo os escolanovistas, além de historiadores ao longo do século XX. Ensaios, obras didáticas, jornais, relatórios e revistas especializadas passaram a publicar comentários, análises, sugestões e propostas de trabalho didático mostrando as vantagens, bem como os riscos de utilização do cinema no ensino de História. No período mais recente, com o desenvolvimento da pós-graduação, pesquisas e teses acadêmicas têm investido na questão, bem como sobre a própria historicidade do tema na educação brasileira.

Ana Nicolaça Monteiro, ao investigar a história da educação, analisa o surgimento do cinema educativo, nas décadas de 1920 a 1930 no Brasil, no contexto da escola nova, em prol da modernização do ensino e da "utilização do bom cinema".[8] A autora investiga as iniciativas da Diretoria Geral de Ensino do Estado de São Paulo, nas administrações de Lourenço Filho e Fernando Azevedo, visando à utilização do cinema educativo nas escolas paulistas. Ela evidencia, com base na leitura de mais de 60 relatórios elaborados por professores e delegados regionais de ensino do estado de São Paulo, no período 1933-1944, os inúmeros problemas enfrentados pelas escolas para a incorporação da nova tecnologia. As dificuldades vão desde a aquisição de filmes e recursos para a compra de equipamentos até as necessidades de revisão dos métodos pedagógicos e reestruturação dos espaços e tempos escolares.

Em 1931, as "instruções metodológicas", que acompanhavam os programas de ensino da reforma Francisco Campos, recomendavam a utilização da iconografia. Em 1937, o governo federal criou o Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince), sob a direção de Roquete Pinto,[9] órgão encarregado de coordenar e divulgar as aquisições de caráter técnico, além de fornecer sugestões e viabilizar o funcionamento do cinema educativo de forma eficiente e produtiva nas escolas brasileiras. O Ince produziu mais de 400 filmes ao longo de sua existência, até 1966, quando se transformou no também extinto Instituto Nacional do Cinema – INC. Entre as obras produzidas, destacam-se os filmes *Bandeirantes*, de 1940, e *O despertar da redentora*, de 1942, ambos dirigidos pelo cineasta Humberto Mauro.

Nesse contexto histórico e educacional, diversos professores defenderam o uso do cinema educativo no ensino de História. Guy de Hollanda, comentando a "Nota Preliminar" de Jonatas Serrano em *Metodologia da história na aula primária*,[10] de 1917, afirma:

> O professor Serrano voltava (em 1918) a condenar os "velhos e condenáveis processos exaustivos da memória, apontando o papel destinado ao cinema *ao serviço da História*". Reconhecendo, porém, as dificuldades em levar a efeito o curso ideal, que fora uma série de projeções coordenadas, assinalava com realismo, que restava, "entretanto, mais modestamente, o emprego de gravuras, retratos, mapas, etc, para ensinar pelos olhos, e não apenas, e enfadonhamente não raro, só pelos ouvidos, em massudas, monótonas e indigestas preleções". Acrescentava que, para "fixação do essencial, em nomes e datas, há o grande e fecundo recurso dos quadros sinóticos".[11]

Serrano defendia a inovação das metodologias e o emprego do cinema, "ao serviço da História", para assegurar a veracidade dos fatos, das datas e nomes. Em outra obra,[12] o autor alerta para os riscos de deformação deliberada do passado nas reconstituições históricas.

Delgado de Carvalho, em *Introdução metodológica aos estudos sociais*, de 1957, escreve:

> Em certos estabelecimentos bem dotados, o cinema presta relevantes serviços. Entusiastas deste novo processo de ensino previam a substituição do mestre pelo aparelho, a redução do tempo de escola, a diminuição do esforço para estudar e ler. Este otimismo era exagerado, mas as grandes vantagens do cinema na sala de aula não deixam de ser patentes.[13]

Além de benefícios como seriedade e concentração, o autor enumera outros, entre eles: a motivação, o auxílio ao leitor lento, o fato de ensinar mais em menos tempo, a retenção, a introdução de novos materiais no ensino e a clarificação de conceitos.[14]

Posteriormente, João Alfredo Libânio Guedes, em sua obra *Curso de didática da história*, afirma:

> [...] o uso do cinematógrafo como auxiliar do ensino não deve ser confundido com o uso do cinematógrafo como meio de recreação. Os filmes auxiliares do ensino não são filmes artísticos de enredo histórico; são filmes documentários sobre locais históricos, monumentos, documentos, documentos raros, peças de museus, etc. Exemplo; o filme brasileiro "O Descobrimento do Brasil" é um filme histórico. O filme-documentário sobre o descobrimento do Brasil ainda não foi feito [...].[15]

Interessante observar, nesses registros, indícios de mudanças, permanências, rupturas, continuidades e contradições. Primeiro: o Estado brasileiro e as elites dirigentes tentaram, sim, pôr o cinema a serviço da causa da educação. Em segundo lugar, as dificuldades, levantadas pelos professores e especialistas, revelam uma continuidade que marca a educação brasileira: as precárias condições materiais das escolas, os equipamentos inadequados que tornavam difícil, e ainda tornam, comprometem ou até mesmo inviabilizam, em algumas realidades, o trabalho com o cinema no processo educativo.

Outros aspectos que merecem destaque: a defesa da renovação das práticas pedagógicas com o uso do cinema, a motivação, o despertar do aluno, o desenvolvimento do gosto pela história, o rompimento com as aulas expositivas e enfadonhas. Ao mesmo tempo, havia o temor da "deformação" da história, os riscos de tornar a aula um momento de recreação, uma mera ilustração ou perda de tempo, recorrentes nas vozes de professores e especialistas nos dias de hoje. A "retenção" – "fixação" de conteúdos – era o pressuposto. Outro aspecto levantado por Carvalho merece nosso comentário: a previsão de "substituição do mestre pelo aparelho, a redução do tempo de escola, a diminuição do esforço para estudar e ler".[16] Essa preocupação tem sido levantada, na atualidade, por professores e pais, em relação não só ao uso do cinema, mas da televisão e, de modo particular, da internet no espaço escolar e extraescolar. Finalmente, diferentemente do que afirmam alguns atuais defensores do uso do cinema como uma nova linguagem no ensino, a educação e a escola não descobriram tardiamente o cinema. Desse modo, devemos deixar claro que essa questão não é nova no campo da didática e metodologia de ensino de História. Os enfoques, abordagens e concepções mudaram.

Voltando aos registros anteriormente citados, a concepção de história, de conhecimento histórico, veiculados nas escolas, confundia-se com os fatos, as datas, os grandes marcos da história universal. Uma história-verdade, escrita a partir de documentos, fontes testemunhais, seja na defesa da história de Serrano, Hollanda e Libânio Guedes, seja na versão dos estudos sociais de Delgado de Carvalho. A oposição entre ficção e realidade é ressaltada. Daí, a valorização do gênero documentário como um registro verossímil, objetivo, reprodução da verdade histórica. Essa concepção chegou ao fim do século XX

Cena do filme *Descobrimento do Brasil*, produção da Brazília Filmes/ Instituto de Cacau da Bahia, 1937. Direção e fotografia de Humberto Mauro. Música de Heitor Villa-Lobos. Em sua realização, colaboraram Roquete Pinto, Affonso Taunay, Bernardino José de Souza e frei Pedro Sinzig. A cena reproduz um quadro clássico da chegada dos portugueses ao Brasil, com João de Deus como Ayres Correa, capitão de uma das naus; Manoel Rocha como Pero Vaz de Caminha, com a participação de Humberto Mauro e Hélio Barrozo Neto. In: ASSAF, Alice Gonzaga. *50 anos de cinédia*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

Cena do filme *O caçador de diamantes*, produzido e dirigido por Vitório Capellaro, 1933. Fotografia e câmera Adalberto Kemeny e Rodolfo Lustig. In: *Catálogo de filmes da mostra comemorativa* 90 anos do Cinema Brasileiro. Belo Horizonte, Palácio das Artes/ Sala Humberto Mauro, realizada entre 15 a 31 de julho de 1988. Fundação do Cinema Brasileiro/ Minc e Fundação Roberto Marinho, 1988.

e influenciou muitos professores de História que ainda fazem opção pelo uso dos documentários, uma vez que expõem fatos e se constituem em documentos. É como se os documentários preservassem uma pureza de fatos, em contraposição aos voos da imaginação próprios ao espaço ficcional.[17] Os chamados filmes artísticos de enredo histórico eram considerados obras da imaginação, que não tinham como fundamento a verdade; logo, não serviam ao ensino da História.

Muito já foi discutido e escrito sobre as relações entre filme documentário e história. Segundo as contribuições de Bernardet e Ramos, os documentários não são reproduções da realidade, mas construções, interpretações da realidade.[18] Assim como a fotografia não pode ser considerada um trampolim para o real, devido à objetividade do processo técnico que "assegura" o seu valor testemunhal, o filme documentário também traz em si uma carga de subjetividade. Para os autores:

> O principal problema que o historiador deve enfrentar é o do conteúdo do filme, é o da veracidade da fonte. A fotografia em si, o filme em si, não representam, tanto quanto qualquer documento velho ou novo, uma prova de verdade. Toda a crítica externa e interna que a metodologia da história impõe ao manuscrito impõe igualmente ao filme. Todos podem ser igualmente falsos, todos podem ser montados, todos podem conter verdades e inverdades.[19]

Desse modo, a historicidade dos filmes, assim como de outras fontes, situa-se tanto em seu fazer, na sua lógica constitutiva, como em seus temas, nas leituras, sensibilidades e olhares que suscitam. Como produto cultural, o filme, ficcional ou documentário, tem uma história e múltiplas significações. "Ele não vale por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza".[20] O cinema expressa um entrecruzamento de diversas práticas sociais, de

poesia e história, estética e técnica, arte e ciência. Nesse sentido, a opção metodológica favorável à incorporação do cinema no ensino de História requer de nós, professores e pesquisadores, o rompimento com a concepção de "história escolar" como uma verdade; requer outra relação com as fontes de estudo e pesquisa, e não apenas a ampliação do corpo documental no processo de transmissão e produção de conhecimentos. Exige, também, um aprofundamento de nossos conhecimentos acerca da constituição da linguagem, das dimensões estéticas, sociais, culturais, cognitivas e psicológicas, seus limites e possibilidades. Requer do professor uma postura interdisciplinar, o gosto pela investigação, a busca permanente do acesso a esse universo da produção cultural. Logo, o cinema deve ser parte da formação do profissional da História.

No campo pedagógico, as pesquisas na área do ensino e da aprendizagem, bem como o avanço das tecnologias educacionais têm possibilitado ao professor a construção de outras relações com os sujeitos e as práticas em sala de aula. O aluno não é mais um espectador passivo de aulas expositivas. O professor deixou de ser a principal fonte de saber transmissora de história. Os livros didáticos passaram a ser considerados fontes de estudo, ao lado de outras. Perderam o caráter exclusivo. Estão sendo avaliados periodicamente, revistos, em uma perspectiva não apenas conceitual, mas, especialmente, no sentido de propiciar a ampliação das abordagens, dos problemas e das fontes de investigação.[21] O mercado de livros e materiais paradidáticos e midiáticos cresceu e tornou-se mais acessível a professores e alunos. Tudo isso propicia a dinamização do processo de ensino e aprendizagem de História e suscita questionamentos.

Em nossas pesquisas e processos de formação (inicial e continuada), registramos algumas questões recorrentes nas vozes de professores de História, em relação ao trabalho pedagógico com filmes, que podem ser resumidas assim: qual é a especificidade da linguagem cinematográfica? Quais as fronteiras que delimitam os discursos da historiografia e do cinema? Como trabalhar o cinema em função da formação do aluno, dos objetivos da História, respeitando a especificidade da linguagem ficcional?

Sobre isso, lembramos que:

> [...] documento e ficção (ou história e poesia, retomando os termos de Aristóteles; ou a análise científica e imagem estética, usando um vocabulário mais próprio aos últimos dois séculos) são fazeres humanos que se misturam e se esclarecem, e que o trabalho de ensino e aprendizagem de história pode se beneficiar dessa articulação, explorando "fatos irreais", tornados realidades porque construídos e compartilhados.[22]

Os filmes como produtos socioculturais podem falar ao historiador sobre a história que não ocorreu, sobre as possibilidades que não vingaram, sobre os planos que não se concretizaram, podemos ver o "não visível através do visível", descobrir "o latente por trás do aparente".[23] Assim, somos atraídos não pela realidade e, sim, pela possibilidade. O filme pode oferecer pistas, referências do modo de viver, dos valores e costumes de uma determinada época e lugar. É uma fonte que auxilia o desvendar das realidades construídas, as mudanças menos perceptíveis, os detalhes sobre lugares e paisagens, costumes, o cotidiano, as mudanças naturais e os modos de o homem relacionar-se com a natureza em diferentes épocas.

Os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) para o ensino de História alertam:

> Um filme abordando temas históricos ou de ficção pode ser trabalhado como documento

> se o professor tiver a consciência de que as informações extraídas estão mais diretamente ligadas à época que retrata. [...] Todo o esforço do professor pode ser no sentido de mostrar que, à maneira do conhecimento histórico, o filme também é produzido, irradiando sentidos e verdades plurais.[24]

Nesse sentido, os filmes, tanto os documentários como os ficcionais, constituem importantes fontes de estudo da História. Porém, devemos estar atentos à linguagem própria da cinematografia, que não tem compromisso com a historiografia, com a didática da história. Logo, exige de nós uma postura crítica e problematizadora, como em relação às demais fontes históricas.

Entre as inúmeras vantagens, validades ou relevâncias educativas do cinema ou, como alguns defendem, de educar com o cinema e para o cinema, de um modo geral, especialistas como José Manuel Moran nos lembram que "o vídeo é sensorial, visual, linguagem falada, linguagem musical e escrita. Linguagens que interagem superpostas, interligadas, somadas, não separadas. Daí a sua força. Atingem-nos por todos os sentidos e de todas as maneiras".[25]

Nessa perspectiva, na literatura da área encontramos análises, leituras, por exemplo, do tema Inconfidência Mineira visto pelo cinema.[26] Em nosso trabalho educativo com cinema, sugerimos que, na prática de ensino de História, os professores considerem alguns aspectos:

a) planejamento: momento de seleção prévia do filme, relacionada ao tema em estudo, englobando atividades como assistir ao filme, organização dos materiais e do espaço, preparação dos equipamentos;
b) organização do roteiro de trabalho: enumeração de questões relativas à produção (quem fez, direção, roteiro, quando, onde, gênero, técnicas, financiamento, se é ou não baseado em alguma obra etc.). A ficha técnica pode ajudar o professor a explorar as características e a historicidade do filme: os personagens, o cenário, o ambiente, a época retratada, o enredo, as percepções, as leituras dos alunos, o roteiro, o desfecho, os limites e as possibilidades;
c) projeção: assistir ao filme com os alunos no ambiente escolar ou em salas específicas;
d) discussão: estabelecer relações entre as leituras, interpretações, percepções dos alunos sobre o filme e os temas estudados em sala de aula em outros materiais como textos, canções, imagens etc. É o momento de confronto, desconstrução, retomada da significação, análise e síntese;
e) sistematização e registro.

Dessa forma, defendemos a incorporação de filmes, pois, a nosso ver – de forma planejada, articulada ao processo de ensino e aprendizagem, não como mera ilustração, ou ainda como forma de ocupar o tempo dos alunos –, pode contribuir de forma significativa para a educação histórica, ética e estética dos indivíduos.

Assim, para terminar nossas reflexões e nossa defesa neste espaço textual, volto a Ferro: "E qual o postulado? Que aquilo que não aconteceu (e por que não aquilo que aconteceu?), as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão história quanto a história". Mais que uma crença nesse postulado, é um desafio permanente de professores e de formadores de professores de História.

Notas |

1. FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 1992.

2. FERREIRA, Jorge; SOARES, Mariza de Carvalho. *A história vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

3. DUARTE, Rosália. *Cinema e educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002; TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; LOPES, José de Souza Miguel. *A escola vai ao cinema*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

4. Cf., respectivamente, NAPOLITANO, Marcos. *Como usar o cinema na sala de aula*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2008; e BOLOGNINI, Carmen Zink (Org.). *O cinema na escola*. Campinas. Mercado de Letras, 2007.

5. RAMOS, Alcides Freire. *O canibalismo dos fracos*: cinema e história do Brasil. Bauru (SP): Edusc, 2002. MORETTIN, Eduardo Victorio. *Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica.* Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001. MONTEIRO, Ana Nicolaça. *O cinema educativo como inovação pedagógica na escola primária paulista* (1933-1944). Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

6. FERRO. *Cinema e história*, p. 13.

7. FERRO. *Cinema e história*, p. 13-14.

8. MONTEIRO. *O cinema educativo como inovação pedagógica na escola primária paulista*.

9. Edgard Roquette Pinto – médico, antropólogo, cientista, escritor ou, como afirma Ruy Castro, o "homem multidão", foi o fundador da pioneira Rádio Sociedade do Rio de Janeiro em 1923, doada ao governo federal. Ao fazer a doação, exigiu que a emissora sempre mantivesse sua missão educativo-cultural. Assim, a emissora Rádio MEC nasceu em 7 de setembro de 1936. Fundou o Instituto Nacional do Cinema Educativo (Ince) naquele mesmo ano. Isso "permitiria a Humberto Mauro rodar, nos anos seguintes, cerca de 300 documentários em curta-metragem, de caráter científico, histórico e da poética popular. Quase todos sob orientação de Roquette, que também escreveu e narrou muitos deles. No Ince, eles formaram toda uma geração de técnicos até 1947, quando Roquette, aos 63 anos, afastou-se da presidência e deixou Mauro em seu lugar". Fonte: *http://radiomec.com.br*. Texto de Ruy Castro (1996). Acesso em 27 de março de 2009.

10. SERRANO, Jônatas. *Metodologia da história na aula primária*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1917.

11. HOLLANDA, Guy de. *Um quarto de século de programas e compêndios de história para o ensino secundário no Brasil*. Rio de Janeiro: INEP, 1957. p. 109.

12. SERRANO, Jônatas. *Como se ensina história*. São Paulo: Melhoramentos, 1935.

13. CARVALHO, Delgado de. *Introdução metodológica aos estudos sociais*. Rio de Janeiro: Agir, 1957. p. 243.

14. As vantagens enumeradas pelo autor foram retiradas das obras de WESLEY, E. B. "Teaching social studies in high schools" and "Teaching social studies in elementary schools", publicadas pela D.C. Heath, 1946 e 1950.

15. LIBÂNIO GUEDES, João Alfredo. *Curso de didática da história.* 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 1975. p. 86-87. Obra dedicada aos mestres do Colégio Pedro II, que divulga as aulas do curso de didática especial de história da Faculdade de Filosofia da Faculdade do Estado da Guanabara.

16. LIBÂNIO GUEDES. *Curso de didática da história*, p. 86-87.

17. SILVA, Marcos; FONSECA, Selva Guimarães. Imaginários e representações no ensino de história. In: FONSECA, Selva Guimarães (Org.). *Ensinar história no século XXI*. Campinas: Papirus, 2007. p. 92.

18. BERNARDET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e história do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1992.

19. BERNARDET; RAMOS. *Cinema e história do Brasil*, p. 38.

20. FERRO. *Cinema e história*, p. 88.

21. FONSECA, Selva Guimarães. A incorporação de diferentes fontes e linguagens no ensino de história. In: FONSECA, Selva Guimarães (Org.). *Didática e prática de ensino de história*. 7. ed. Campinas: Papirus, 2008. p. 163-186.

22. SILVA; FONSECA. Imaginários e representações no ensino de história, p. 93.

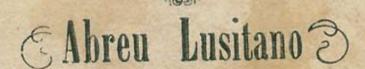
23. FERRO. *Cinema e história*.

24. BRASIL. Ministério de Educação. *Parâmetros Curriculares Nacionais*. História. Brasília: MEC/SEF, 1998. p. 88-89.

25. MORAN, José Manuel. *O vídeo na sala de aula.* Texto publicado no site *http://www.eca.usp.br/prof/moran/vidsal.ht.* Acesso em 12 de fevereiro de 2009.

26. BERNARDET; RAMOS. *Cinema e história do Brasil*. Cf. também MORETTIN, Eduardo. V. A Inconfidência Mineira vista pelo cinema. In: GOLDSTEIN, Norma Seltzer (Org.). *Roteiro de leitura.* São Paulo: Ática, 1998. p. 100-107.

Selva Guimarães Fonseca é professora associada da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e pesquisadora de produtividade do CNPq. Atualmente, coordena o Programa de Pós-Graduação em Educação da UFU. Publicou, entre outros títulos, editados pela Papirus, *Caminhos da história ensinada* (1993), *Ser professor no Brasil* (1997), *Didática e prática de ensino de história* (2002) e *Ensinar história no século XXI* (2007), em parceria com Marcos Silva.

Carimbos de fotógrafos atuantes em Minas Gerais impresso em versos de fotos do início do século XX. Coleção Luís Augusto de Lima.

PHOTOGRAPHO

EM SABARÁ.

Casa da Lente

Antiga Casa Lutz Ferrando

TIESENHAUSEN & ALHADEFF LTDA.

Rua Bahia, 978-Tel. 2-3413

BELO HORIZONTE

Photo Leterre

(A MAIS POPULAR)

Films, albuns e porta retratos,

Machinas photographicas etc.

SECÇÃO PARA AMADORES

Rua da Bahia, 925 - B. Horizonte

RAIO - PHOTO

(ANNEXO)

Retratos em 6 minutos

Folha de rosto
Mulher de perfil. Fotografia de autor desconhecido. Provavelmente Belo Horizonte, MG, início do século XX. Fundo Tipografia Guimarães/Arquivo Público Mineiro – TG -105-013.

Expediente
Fotógrafo no Canal São Simão. H. P. Siqueira Photo – Ituyutaba. Santa Vitória, MG, 1930. Fundo Olegário Maciel/Arquivo Público Mineiro – OM – 2 – 009 (13).

Sumário e páginas 46 e 47
Folha de guarda do álbum *Exposição Internacional do Centenário da Independência - Rio de Janeiro- Brasil* - 1922/1923. Fundo Arthur Bernardes/Arquivo Público Mineiro – AB-05-3-001-060.

Abertura dossiê - páginas 20 e 21
Capa de álbum de fotografias. Sem local, década de 1920. Coleção particular.

Páginas 48 e 49
Helena [ ] e outras mulheres não identificadas. "Ao Léo, recordação do meu diploma. Helena". Fotografia de Olindo Belém. Belo Horizonte, MG, 1920. Coleção Família Juscelino Barbosa/Arquivo Público Mineiro – FJB-023.

Páginas 68 e 69
Coleção de diapositivos – *slides* – anos 1960, 70 e 80. Coleção Luís Augusto de Lima, Nova Lima, MG.

Páginas 84 e 85
Cena do documentário *Aboio*, de Marília Rocha (Belo Horizonte, 1978), produzido em Belo Horizonte, 2005. Fotografia de Marília Rocha.

Páginas 90 e 91
Cinema Rio Branco. Rio de Janeiro, sem data. In: GONZAGA, Adhemar; GOMES, P. E. Salles. *70 anos de cinema brasileiro.* Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura S.A., 1966.

Páginas 106 e 107
Painel *Guerra dos Emboabas.* Hector Julio Paride Bernabó, Carybé (Lanús, Argentina, 1911 – Salvador, Bahia, 1997). Pintura a óleo sobre tela, 1962. 350 x 240cm. Coleção BEMGE/Acervo Museu Mineiro – AB 202.

Páginas 118 e 119
Moedas portuguesas da segunda metade do século XVIII. Cobre, 2,5cm. Coleção Arquivo Público Mineiro/Acervo Museu Mineiro – MMI 989.0988, MMI 989.0989, MMI 989.0990.

Páginas 130 e 131
Reunião no Ministério da Fazenda, Brasília, DF, 06/05/1963. Fundo Dermeval José Pimenta/Arquivo Público Mineiro – DJP-6.3-004 (021).

Páginas 138 e 139
Foto de películas do acervo do Arquivo Público Mineiro, Flávio de Paula.

Páginas 150 e 151
O cineasta Joaquim Pedro de Andrade (Rio de Janeiro, 1932-1988), filho de Rodrigo de Melo Franco de Andrade, fundador do Iphan, filmando na Igreja do Carmo. Ouro Preto, MG, 1972/1978. In: *Revista Filme Cultura*, Rio de Janeiro, Embrafilme – Ministério da Educação e Cultura, n. 43, janeiro-abril 1984.

Fotos do acervo fotográfico do Arquivo Público Mineiro - APM
www.siaapm.cultura.mg.gov.br
Digitalização: Márcia Alkmim e Flávio de Paula.

Agradecimentos
- Crisálida Livraria Editora
- Fundação Clóvis Salgado
- Marília Rocha
- Museu Histórico Abílio Barreto - Prefeitura de Belo Horizonte
- Museu Mineiro - Superintendência de Museus
- Otávio Dias Filho
- Programa de História Oral - UFMG

A **RAPM** agradece a todas as fontes que autorizaram, gentilmente, a reprodução das fotografias deste número. Envidaram-se todos os esforços para reconhecer e contatar a fonte e o detentor dos direitos de *copyright* de todas as fotografias. Desculpamo-nos por quaisquer erros ou omissões involuntárias, que poderão ser retificados, em forma de errata, nos volumes futuros desta revista.

Errata | A tabela da p. 100 do artigo de Friedrich Renger "O quinto do ouro no regime tributário nas Minas Gerais" (RAPM, ano XLII, no 2, julho-dezembro 2006, p. 90-105) saiu com um número errado. O valor correto do contrato dos caminhos Novo e Velho do triênio 1724/27 é de 26 arr. (em vez de 20 arr.), 1 libra e 64 oitavas (= 389,462kg). Para a compilação da tabela, foram usados os valores constantes de F. A. Rebelo: Erário régio (1768). Uma tabela semelhante foi publicada anteriormente por SANTOS, *Márcio. Bandeirantes paulistas no sertão do São Francisco e do Verde Grande 1688-1732.* Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004. 203p.

O conteúdo dos artigos e ensaios publicados na **RAPM** é de inteira responsabilidade dos autores – Coordenação Editorial.

Retrato de Benedito Valadares Ribeiro (reprodução). Fotografia do Studio Rembrant, Belo Horizonte, MG. Sem local, 1932-1942.
Coleção Personalidades/Arquivo Público Mineiro – PE-073.